Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras

FERNANDA ALMEIDA LIMA

DE *CHAMPAVERT* (1833) A *MADAME PUTIPHAR* (1839): *POSICIONAMENTOS* FRENÉTICOS E *TRAJETÓRIA* DE PÉTRUS BOREL NO *CAMPO LITERÁRIO*

1 volume

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas.

Orientadora: Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello

Rio de Janeiro
2011

FERNANDA ALMEIDA LIMA

De *Champavert* (1833) a *Madame Putiphar* (1839): *posicionamentos* frenéticos e *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário*

Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Doutor em Letras Neolatinas.

Rio de Janeiro, 01 de março de 2011

Examinada por:

_____
Presidente, Professora Doutora Celina Maria Moreira de Mello – UFRJ

_____
Professora Doutora Paula Glenadel Leal – UFF

_____
Professora Doutora Claudia Maria Pereira de Almeida – UERJ

_____
Professora Doutora Sonia Cristina Reis – UFRJ

_____
Professora Doutora Angela Maria da Silva Corrêa – UFRJ

_____
Professor Doutor Décio Orlando Soares da Rocha – UERJ, Suplente

_____
Professor Doutor Pedro Paulo G. F. Catharina – UFRJ, Suplente

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

À minha mãe Sheila, pelo amor incondicional, pelo exemplo de mulher, de caráter e de espiritualidade, pelo respeito e pelo apoio às minhas escolhas. *C'est à toi et pour toi*, minha grande parceira de vida!

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora doutora Celina Maria Moreira de Mello, por me acolher no grupo de pesquisa PRISMA e me iniciar na prática da pesquisa acadêmica, pela confiança no meu trabalho, pelo incentivo em momentos difíceis, pela orientação paciente, gentil e tranquilizante que ultrapassou os problemas e dúvidas de ordem acadêmica, pela preocupação carinhosa e pelo acompanhamento durante o estágio de pesquisa na França. Contar com sua amizade e sua competência ao longo de anos de pesquisa foi um presente da vida. Guardo grandes lições de nossas conversas e da "filosofia dos passos chineses".

Ao professor doutor Pedro Paulo Catharina, meu padrinho acadêmico, por acreditar naquela aluna apaixonada por retórica e metáfora, que terminava a Graduação e não sabia qual caminho seguir. Pela participação emocionada em minha banca de mestrado, pelo incentivo no pedido de bolsa para estágio na França e pela amizade de sempre.

Ao professor Dominique Maingueneau, meu co-orientador estrangeiro, por me acolher em Paris XII, pela gentil disponibilidade para a discussão da pesquisa e pelas valiosas sugestões metodológicas.

Aos membros da banca examinadora desta tese, pela leitura atenciosa do meu trabalho, pela discussão, sugestões e correções propostas durante a defesa de tese, especialmente à professora doutora Sônia Cristina Reis, pela participação na banca de meu exame de qualificação, pelo carinho e pela sempre gentil recepção no Departamento de Letras Neolatinas da UFRJ.

Ao professor doutor Latuf Isaias Mucci (*in memoriam*), pelo respeito ao meu trabalho, pela participação em minha banca de mestrado e pelas observações que me encorajaram a iniciar o curso de doutorado.

Aos colegas dos grupos de pesquisa PRISMA e ARS, pela troca de idéias nas animadas reuniões, especialmente à Sabrina Baltor, à Karla Costa, a Luiz Paulo Monteiro, a Luiz Carlos Rodrigues e à Sílvia Santos, pelo apoio e pelas mensagens carinhosas durante o período de estágio em Paris.

Ao amigo Christophe Labenne, pela gentil hospedagem em Marselha e pelo auxílio na consulta ao Fundo Pétrus Borel de Aix-en-Provence.

À minha família e aos meus amigos, pela atenção e carinho, pela torcida sincera e pelo respeito à minha necessidade de recolhimento e silêncio para compor esta tese. Ao meu irmão Pedro, pela cumplicidade e por me auxiliar enquanto estive ocupada com a tese.

Ao meu querido avô José e aos amigos distantes, pelos ensinamentos, pelos votos de sucesso e pelas boas energias que me enviam sempre. A vocês, minha imensa gratidão e meu profundo respeito.

Ao CNPq, pela bolsa SWE para complementação do doutorado no exterior, que viabilizou o bom desenvolvimento e a conclusão da discussão proposta nesta tese.

Quoi ! Ma franchise te blessse ?
Voudrais-tu que, par faiblesse,
On voilât sa pauvreté ?

Non, non, nouveau Malfilâtre,
Je veux, au siècle parâtre
Étaler ma nudité !

Je le veux, afin qu'on sache
Que je ne suis point un lâche,
Car j'ai deux parts de douleur,
À ce banquet de la terre;

Pétrus Borel

RESUMO

Estudo sociodiscursivo da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário* francês do século XIX, a partir da análise da *cenografia enunciativa* das obras representativas da prosa frenética do autor, *Champavert, contes immoraux* (1833) e *Madame Putiphar* (1839), fundamentado nos trabalhos de Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau e Jérôme Meizoz. A metáfora estruturante e estrutural das narrativas, a analogia da sociedade com um pântano fétido, o tipo de enunciação irônica e as tiradas de humor negro constituem indícios textuais de mudança do *posicionamento enunciativo* do autor, assim como da *posição* assumida no *campo literário*. Propõe-se a delimitação de duas representações distintas do frenesi boreliano, que passa de um frenesi romântico marcado pelo escárnio *jeune-France*, em *Champavert*, a um frenesi mais sóbrio, refinado e pessimista, em *Madame Putiphar*. A ousada e insistente filiação de Borel aos postulados da literatura frenética, em uma *tomada de posição* completamente distinta daquela empreendida por seus pares, permite sustentar a singularidade de sua *trajetória*, fundamentada na concepção do fracasso e do infortúnio como *capital simbólico* distintivo, prefigurando a identidade enunciativa do poeta maldito. Os resultados da pesquisa justificam o fato da crítica eleger Pétrus Borel como representante por excelência do romantismo frenético de 1830.

RÉSUMÉ

Étude socio-discursive de la *trajectoire* de Pétrus Borel dans le *champ littéraire* français du XIX^{e} siècle, par le biais de l'analyse de la *scénographie énonciative* des œuvres les plus significatives du frénétisme de l'auteur, *Champavert, contes immoraux* (1833) et *Madame Putiphar* (1839), à la lumière des théories développées par Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau et Jérôme Meizoz. La métaphore structurante et structurale des récits, l'analogie entre la société et un marais fétide, le genre d'énonciation ironique et les tirades d'humour noir constituent les indices textuels du changement de *positionnement énonciatif* de l'auteur, ainsi que de la *position* prise dans le *champ littéraire*. On propose la délimitation de deux manifestations distinctes du frénétisme borélien qui évolue d'une frénésie caractérisée par la goguenardise jeune-France dans *Champavert* à une frénésie plus sobre, raffiné et pessimiste dans *Madame Putiphar*. Le sur place esthétique de Borel, fidèle aux principes de la littérature frénétique, dans une *prise de position* tout à fait différente de celle entreprise par ses pairs, permet de soutenir la singularité de sa *trajectoire*, fondée sur l'échec et le malheur en tant que *capital symbolique* distinctif, annonçant l'identité énonciative du poète maudit. Les résultats de la recherche justifient le fait que Pétrus Borel soit vu par la critique comme le représentant par excellence du romantisme frénétique de 1830.

ABSTRACT

Socio discursive study of Pétrus Borel's trajectory in French literary field of the nineteenth century, from the analysis of the enunciative scenography of the representative works of author's frenetic prose, *Champavert, contes immoraux* (1833) and *Madame Putiphar* (1839), based on the theses of Pierre Bourdieu, Dominique Maingueneau and Jerôme Meizoz. The structural and the structuring metaphor of the narratives, the analogy of the society with a fetid swamp, the ironic enunciation and the black humor sentences are textual evidences of a change in the author's enunciative positioning, as well as the position taken by him in the literary field. We propose the delineation of two distinct representations of Borel's frenzy, which changes from a romantic frenzy marked by derision jeune-France, in *Champavert*, into a more sober frenzy, refined and pessimistic, in *Madame Putiphar*. Borel's bold and insistent affiliation to the principles of frenetic literature, taking a position completely different from that taken by his colleagues, enables us to sustain the uniqueness of his trajectory, which is based on the conception of failure and misfortune as a distinctive symbolic capital, assuming the enunciative identity of the damned poet. The research results justify the election of Pétrus Borel as the leading figure of the frenetic romanticism of 1830

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

REPRODUÇÕES:

Reprodução 1: *Medalhões da camaraderie do Pequeno Cenáculo* (1831-1832), p. 72.
Reprodução 2: *Caricatura de Victor Hugo* (1833), p. 106.
Reprodução 3: *Página de título da edição original de Rhapsodies* (1831), p. 121.
Reprodução 4: *L'homme au poignard* (1831), p. 126.
Reprodução 5: *Vinhetas da edição original de Rhapsodies* (1831), p. 127.
Reprodução 6: *Medalhão de Pétrus Borel*, p. 135.
Reprodução 7: *Vinheta de título de Champavert, contes immoraux* (1833), p. 180.
Reprodução 8: *Vinheta de título da segunda edição de Rhapsodies* (1833), p. 209.
Reprodução 9: *Representação da morte estampada na capa de Madame Putiphar* (1839), p. 217.
Reprodução 10: *Rascunho da dedicatória de Madame Putiphar*, p. 217.
Reprodução 11: *Frontispício do primeiro tomo de Madame Putiphar*, p. 218.
Reprodução 12: *Frontispício do segundo tomo de Madame Putiphar*, p. 219.
Reprodução 13: *Un Bousingot* (1833), p. 279.
Reprodução 14: *Pétrus Borel e seu cão em Asnières* (1839), p. 282.

FOTOS:

Foto 1: *Les Romains échevelés à la première représentation d'Hernani* (1836), p. 78.
Foto 2 : *La Colonne de Juillet* (1840), p. 99.
Foto 3: *Le Duc d'Orléans arrivant à l'Hôtel de Ville, 31 juillet 1830* (1836), p. 100.
Foto 4: *Louis-Philippe I*^{er,} p. 100.
Foto 5: *Medalhão de Robespierre*, p. 134.

SUMÁRIO

1INTRODUÇÃO.....1

2 DOS CONCEITOS E MÉTODOS.....16

2.1 A teoria do *campo literário* de Pierre Bourdieu e o conceito de *trajetória*.....17

2.2 Da literatura como *discurso constituinte*: a Análise de Discurso de Dominique Maingueneau.....34

2.3 *Cenografia* frenética e metáfora-texto.....55

3 PÉTRUS BOREL E O PEQUENO CENÁCULO.....66

3.1 A "batalha" de *Hernani* e a entronização do general Victor Hugo.....67

3.2 Henri Delatouche e a querela da *camaraderie* literária.....83

4 O PEQUENO CENÁCULO E A REVOLUÇÃO JULHO DE 1830.....97

4.1 *Bousingos* ou *Jeunes-France*? Divinização da arte e orgias boêmias.....97

4.2 *Rhapsodies* (1831) e o republicanismo licantrópico do líder Borel.....119

5 A PROSA FRENÉTICA DE PÉTRUS BOREL.....146

5.1 Da literatura frenética.....146

5.2 *Champavert, contes immoraux* (1833): expressão máxima do frenesi do Pequeno Cenáculo.....177

5.3 *Madame Putiphar* (1839) e a consolidação do frenesi boreliano.....208

6 DO TEXTO AO CONTEXTO: A *TRAJETÓRIA* DE PÉTRUS BOREL NO *CAMPO LITERÁRIO*.....239

6.1 A matriz analógica da prosa frenética de Pétrus Borel.....239

6.2 *Tomada de posição* e *postura autoral*: da licantropia ao "apetite de maldição".....265

7 CONCLUSÃO.....285

8 REFERÊNCIAS.....293

1 INTRODUÇÃO

Pétrus Borel, o licantropo (1809-1859). Para muitos, nos dias atuais, apenas o nome pouco conhecido de um eclipsado personagem do romantismo francês, seguido de um epíteto bizarro. Na França, em meados do século XIX, sinônimo de exacerbação, subversão e mau gosto, como comprova esta declaração de Charles Baudelaire:

> Há nomes que se tornam provérbios e adjetivos. Em 1859, quando um pequeno jornal deseja expressar todo o nojo e o desprezo que lhe inspiram uma poesia ou um romance de caráter sombrio e excessivo, ele dispara: *Pétrus Borel!* e tudo é dito. O julgamento é proferido e o autor, fulminado.[146]

Os fatores que motivaram tal condenação e a curiosidade acerca da insólita *trajetória* protagonizada pelo escritor orientaram, desde o final do século XIX francês, o movimento de redescoberta e reabilitação de Pétrus Borel, bem como da vertente marginal e encarniçada do romantismo, composta pelo grupo de artistas conhecidos como pequenos românticos (*petits romantiques*). Alguns destes artistas, compartilhando ideais estéticos, assim como uma acentuada aversão à política mercantil da Monarquia de Julho (1830-1848), agrupam-se, em uma confraria artística conhecida como Pequeno Cenáculo (*Petit Cénacle*). Pétrus Borel figura como líder desta capela literária, composta por representantes de diversos campos artísticos, como os escritores Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Philothée O'Neddy, Alphonse Brot, Augustus Mac-Keat, os escultores Jehan Duseigneur e Eugène Bion, os arquitetos Léon Clopet e Jules Vabre, pintores, vinhetistas e desenhistas, tais como Célestin Nanteuil, Joseph Bouchardy e Napoléon Thomas. Nas páginas da história literária, verifica-se uma breve referência ao grupo de Pétrus Borel, pontuando a participação destes jovens

---

[146] BAUDELAIRE, Charles. "Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains (XXXV- Pétrus Borel)". In: ___ . *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 327.
"Il y a des noms qui deviennent proverbes et adjectifs. Quand un petit journal veut, en 1859, exprimer tout le dégoût et le mépris que lui inspire une poésie ou un roman d'un caractère sombre et outré, il lance le mot: *Pétrus Borel!* et tout est dit. Le jugement est prononcé, l'auteur foudroyé."

excêntricos e arruaceiros, no célebre confronto entre clássicos e românticos em 25 de fevereiro de 1830, episódio conhecido como a "batalha" de *Hernani*. Outros "românticos menores", como Alphonse Rabbe, Xavier Forneret, Charles Lassailly, Alphonse Esquiros, Defontenay e Philarète Chasles, por exemplo, que não investiram na formação de um cenáculo, grupo ou escola literária, descartando a força do coletivismo como defesa à ação das forças retrógradas e hierárquicas do *campo literário* da época, receberam como resposta o mais completo ostracismo.

No período que abarca o final do século XIX e as primeiras décadas do século XX, a relevância da participação dos pequenos românticos na configuração da cena literária do romantismo francês constitui o tema de várias publicações. Dentre estas, destacam-se *Les Romantiques* (1878) de Marc de Montifaud, *Les Petits Romantiques* (1896) de Eugène Asse, *Les enfants perdus du romantisme* (1905) de Henri Lardanchet, *La Bataille romantique* (1912) de Jules Marsan. Na França, um expressivo movimento de releitura e exaltação dos pequenos românticos foi empreendido pelo grupo de André Breton, que os elege como ancestrais da revolução surrealista. Em 1949, foi publicado um número especial dos *Cahiers du Sud*, intitulado *Les Petits Romantiques Français*. Desde o final do século passado, constata-se um interesse crescente acerca desta vertente marginal do romantismo francês, desencadeando debates, estudos e publicações, que problematizam a função e o valor da participação destes "românticos secundários". Entre 1992 e 1994, foram publicados vários artigos sobre o tema nos *Cahiers du centre d'études de tendances marginales dans le romantisme français*, trabalho desenvolvido pelo Instituto de Línguas e Literaturas Românicas da Universidade de Brno, na República Tcheca (publicação difundida pelo INIST-CNRS/ França). As comunicações apresentadas no colóquio internacional *Les oubliés du romantisme: génériciteś, sociabilités, textualités*, realizado na Universidade de Laval (Quebec, de 23 a 25 de outubro de 2002), foram publicadas em um volume organizado por

Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant e Isabelle Daunais, no ano de 2004. Os artigos de Anthony Glinoer, professor adjunto da Universidade de Toronto, sobre o Pequeno Cenáculo e alguns de seus membros, publicados em revistas ou projetos coletivos, canadenses ou franceses, constituem uma contribuição significativa para as pesquisas sobre o grupo. Contribuição recentemente encorpada com a publicação dos livros *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains* (2008) e *La littérature frénétique* (2009). Mélanie Leroy-Terquem, no artigo *Les soldats inconnus de la bataille romantique*[147] (2006), problematiza a qualificação de "artista menor" atribuída aos pequenos românticos e assinala a dimensão heróica da participação destes "românticos secundários" no seio do movimento. Tal dimensão heróica, inerente à própria denominação do grupo como "Os mártires do romantismo" (*Les enfants perdus du romantisme*)[148], permite à autora tecer questionamentos acerca da relação entre o sucesso dos grandes generais da batalha romântica e a vitimização dos recrutas, cujo fracasso deveria ser reavaliado em termos de heroísmo coletivo. Em sua tese de doutorado *La fabrique des petits romantiques. Étude d'une catégorie mineure de l'histoire littéraire* (2007), desenvolvida sob a orientação de Françoise Mélonio (Paris IV- Sorbonne), Mélanie Leroy-Terquem desenvolve e aprofunda tal discussão. Com base nestas informações, destacam-se a pertinência e o valor, ainda pouco reconhecidos, dos estudos acerca desta vertente marginal do romantismo francês, assim como a atualidade do debate concernente à releitura dos pequenos românticos.

No que se refere especificamente à Pétrus Borel, este movimento de releitura e reabilitação é desencadeado, já no início da segunda metade do século XIX, sobretudo considerando o reconhecimento de Baudelaire, em artigo publicado na *Revue fantaisiste*, em 15 de julho de 1861, de que "sem Pétrus Borel haveria uma lacuna no Romantismo"[149]. Em

[147] Disponível em: http://www.revue-analyses.org.
[148] A expressão *enfant perdu* designa o recruta colocado na frente de batalha.
[149] *Opus cit.*, p. 329.

1865, é publicada a primeira biografia de Borel, *Pétrus Borel le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*, escrita por Jules Claretie. Este também assina o prefácio e organiza a primeira reedição do romance de Borel, *Madame Putiphar* (1839), publicada em 1877. Nas memórias de juventude de Théophile Gautier, que compõem o livro *Histoire du romantisme* (1874), verifica-se uma considerável investida de enaltecimento do Pequeno Cenáculo e de seu líder. No ano de 1922, é publicada a segunda biografia do autor, *Pétrus Borel, le lycanthrope. Sa vie et son œuvre*, assinada por Aristide Marie. Naquele mesmo ano, são publicados os volumes das *Œuvres complètes* de Pétrus Borel (Ed. de *La Force Française*). Posteriormente, Borel será redescoberto e exaltado pelo grupo de Breton como ancestral do surrealismo na manifestação da revolta e na reivindicação de liberdade. Em 1972, as edições de Régine Deforges, coleção "*Bibliothèque Noire*", publicam uma interessante edição de *Madame Putiphar*, acompanhada da reprodução do prefácio de Claretie para a edição de 1877, do artigo "*Madame Putiphar, roman sadien*?" de Béatrice Didier e do posfácio intitulado "*Les malheurs du récit*", redigido por Jean-Luc Steinmetz. Imediatamente após a publicação desta reedição de *Madame Putiphar*, Régine Deforges é intimada a cessar as atividades editoriais, censurada pela publicação de obras licenciosas. Em 1984, Jean-Luc Steinmetz defende a tese *Pétrus Borel, le Lycanthrope. La vie d'une écriture*, desenvolvida sob a direção de Max Milner (Université de la Sorbonne nouvelle). Steinmetz é o organizador das edições mais recentes e completas das obras de Pétrus Borel e o autor da biografia *Pétrus Borel. Vocation: Poète maudit*, publicada em 2002. Finalmente, na tese intitulada *Pétrus Borel, l'écriture du mal* (2000), elaborada sob a orientação de Michel Crouzet (Paris IV-Sorbonne), Olivier Rossignot põe em discussão a representação do horror e da violência na prosa de ficção de Pétrus Borel, descortinando as propriedades estéticas do romantismo frenético de 1830.

"[...] Sans Pétrus Borel, il y aurait une lacune dans le Romantisme. [...]".

Desta forma, a presente tese, que investiga a configuração da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário* francês do século XIX, constitui mais uma contribuição na discussão apresentada acima e no atual movimento de releitura dos pequenos românticos. Além de figura de proa do Pequeno Cenáculo, atribui-se a Pétrus Borel o estatuto de representante por excelência do romantismo frenético de 1830. Expressão literária de cunho paroxístico e subversivo, o romantismo frenético privilegia temas grotescos, eróticos, escatológicos e violentos, reunindo propriedades estéticas dos "*canards*" e das *Histoires tragiques* do século XVI, do romance gótico inglês, do satanismo de Byron, do fantástico hoffmaniano e do erotismo macabro e sangrento do marquês de Sade. Dentre as obras representativas do frenesi boreliano constam *Rhapsodies* (1831), *Champavert, contes immoraux* (1833) e *Madame Putiphar* (1839). A primeira consiste em uma coletânea de poesias tendo por tema central a morte, a miséria e o sofrimento, contando também com um curioso prefácio, de tom irônico e revoltado, no qual o autor empreende a confissão de seu republicanismo licantrópico, comportamento associado à reivindicação de liberdade e à insubmissão aos valores e costumes burgueses da sociedade francesa de 1830. A segunda obra é composta por sete contos permeados por cenas de crime, tortura, suicídio, infanticídio, mutilação, corrupção e estupro, peculiares aos excessos e ultrajes do frenesi literário. No prefácio de *Champavert*, o narrador se classifica como um cético "desenganador" (*détrompeur*), com a missão de rasgar o véu da hipocrisia e da ilusão, pondo em evidência o "escândalo do mal" e, em seguida, adverte os leitores com relação à natureza frenética e subversiva da obra, que se opõe abertamente à "literatura linfática", ou seja, o chamado "romantismo lacrimoso". Já em *Madame Putiphar*, obra de classificação oscilante entre *roman noir* e romance histórico, Borel apresenta a "face negra" do século das Luzes, o martírio dos encarcerados, a libertinagem da corte francesa e do próprio monarca Luís XV, chamado de Faraó. Com base na funesta história de amor vivida pelos protagonistas Patrick e Déborah, o autor tece

reflexões sobre o conceito de expiação, definido-o como uma sorte de maldição hereditária, assim como sobre a complexa e injusta lógica da justiça divina. O fim do romance é marcado pela eclosão da Revolução Francesa, punição divina retroativa à monarquia francesa, sufocando o leitor em uma atmosfera de pólvora, sangue e morte. Logo após a publicação do romance, Pétrus Borel receberá ácidas críticas de Jules Janin, que comprometerão sua reputação, culminando com sua exclusão do *campo literário* francês do século XIX. Janin[150], conhecido como "príncipe da crítica burguesa, condena o estilo brutal do líder do Pequeno Cenáculo, o mau gosto e a imoralidade disseminados em *Madame Putiphar* e, principalmente, a ousada e subversiva exaltação ao marquês de Sade, qualificado por Borel como uma das glórias da França. A avaliação de Jules Janin acarretará em uma irremediável condenação simbólica, que obrigará Pétrus Borel a deixar a França, no ano de 1846, para trabalhar como fiscal de colonização na Argélia.

A posição de líder do Pequeno Cenáculo, a ostentação da filiação aos paroxismos e subversões do romantismo frenético de 1830, a condenação simbólica e a retirada do *campo literário* constituem evidências que fundamentam a classificação de Pétrus Borel como um personagem relevante, no que concerne à apresentação e à discussão das regras, dos valores e das relações conflituosas que estruturavam esse *campo*. Durante a pesquisa de doutorado, selecionando como *corpus* de análise as obras representativas da prosa frenética de Pétrus Borel, *Champavert* e *Madame Putiphar*, foram investigadas as diferentes manifestações do frenesi boreliano, destacando-se as diferentes estratégias empreendidas pelo autor para legitimar sua identidade enunciativa e a *posição* assumida no *campo* (Bourdieu, 2005). No que se refere à configuração da prosa frenética de Borel, propõe-se a delimitação de duas fases distintas do frenesi defendido pelo autor, com base na análise da *cenografia enunciativa* (Maingueneau, 2006) do volume de contos imorais e do romance. Em *Champavert, contes*

[150] Cf. JANIN, Jules. "Madame Putiphar". In: *Journal des Débats*, de 5 de junho de 1839.

immoraux manifesta-se um frenesi característico dos jovens artistas de 1830, no qual a exacerbada representação do horror e da violência é aerada por meio de uma enunciação irônica, instaurando um jogo na/com a obra, e por fortes tiradas de humor negro. Em contrapartida, o frenesi romântico representado em *Madame Putiphar* adquire um tom mais lúcido, desesperado e pessimista, fundamentado na representação do mal e do sofrimento, legitimada pela verdade histórica. Os protagonistas de *Madame Putiphar* figuram como vítimas de um Destino esmagador e injusto, não havendo mais espaço para gargalhadas satânicas e escárnio. Considerando a relação entre o processo de mudança e/ou consolidação de uma estética e o conceito de *trajetória*, sustenta-se que as diferentes manifestações do frenesi boreliano, que passa do sarcasmo (1833) ao desespero (1839), representariam um tipo de *envelhecimento social*, delineando uma das etapas mais significativas da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário* francês do século XIX.

A singularidade da *trajetória* de Pétrus Borel vincula-se à fidelidade aos excessos e ultrajes do romantismo frenético, culminando com a manifestação do chamado “apetite de maldição” (Castex, 1949). A atração pelos paroxismos do frenesi literário constitui uma tendência entre os pequenos românticos, mas, com seu perfil enunciativo pessimista e agressivo, Borel destaca-se entre os jovens frenéticos de 1830. Ao contrário de seus pares que, temendo a reprovação dos críticos e do público, buscam filiação em outras estéticas, o líder do Pequeno Cenáculo ostenta sua filiação ao frenesi, em detrimento do sucesso econômico e editorial. Para compor *Champavert*, Borel recorre a estratégias sensacionalistas, como elaboração de sua morte fictícia, anunciada no prefácio do volume, a fim de obter o sucesso almejado. Entretanto, a recepção dos contos imorais pelo público burguês e pelos críticos foi marcada pelo desprezo e pelo desagrado, fato que não impede que Borel continue sua marcha pelas vias do frenesi literário, visto que, ainda em 1833, ele inicia a produção de *Madame Putiphar*, obra avaliada por Charles Baudelaire e pelos surrealistas como a mais completa e

legítima expressão do romantismo frenético de 1830. Considerando o fracasso literário ou econômico como um dos fatores que levam os escritores à reconversão do projeto artístico, problematizo a insistente filiação de Pétrus Borel à estética frenética, interpretando-a em termos de *posicionamento* de recusa do sucesso econômico (Maingueneau, 2006) e de *paratopia criadora*, inscrita na *cenografia enunciativa* das obras selecionadas e alimentada por uma relação de antagonismo com a dinâmica do *campo do poder*. Na presente tese, a ostentação de tal *posicionamento*, conhecido como "apetite de maldição", é concebida como estratégia de distinção empreendida por Borel, vinculada ao acúmulo de um *capital* de infortúnio, almejando uma espécie de consagração simbólica. Neste sentido, Pétrus Borel busca legitimar uma identidade enunciativa que prefigura o *ethos* do poeta maldito. Assim, a originalidade desta concepção consiste em uma abordagem sociodiscursiva do "apetite de maldição" de Pétrus Borel, em oposição a teorias que o definem como comportamento metafísico e manifestação heróica de um prometeísmo romântico.

A pesquisa de doutorado foi iniciada com base na retomada e no aprofundamento do estudo desenvolvido durante os vinte meses de mestrado, realizado com o auxílio da bolsa CAPES. O questionamento central de minha dissertação de mestrado[151] refere-se à função estética da hipertrofia de metáforas do grotesco no conto *Champavert le lycanthrope*, última narrativa do livro *Champavert, contes immoraux* (1833). A análise dos indícios paratextuais da *cenografia enunciativa* desvelou que a epígrafe do conto selecionado, composta por doze versos do poema *Profession de foi* (1831), escrito por Gérard de Nerval, encerra em sua estrutura a "metáfora condutora" de *Champavert le lycanthrope*. A metáfora da sociedade como um pântano fétido, animado em sua superfície por vegetais e animais em decomposição, construída por Nerval, desdobra-se no conto selecionado, por meio de um comparante equivalente, o charco, que determinará a construção de "metáforas derivadas", referentes ao

[151]Cf. LIMA, Fernanda Almeida. *Uma estética frenética em Champavert le lycanthrope de Pétrus Borel; metáfora e grotesco*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2006. Mestrado em Letras Neolatinas.

tema da metamorfose, caro à estética grotesca. Tal metáfora foi classificada como fio analógico central do conto de Pétrus Borel, com função estruturante e estrutural na composição da *cenografia enunciativa* de *Champavert le lycanthrope*. A relevância da saturação de metáforas do grotesco na construção e sustentação da *cenografia* da narrativa selecionada acabou por revelar traços do *posicionamento enunciativo* de Pétrus Borel, apontando sua filiação à exacerbação transgressora do frenesi literário. Desse modo, o resultado da análise empreendida na dissertação de mestrado suscitou indagações que motivaram o início da pesquisa de doutorado. Tais questionamentos são referentes à manifestação da metáfora da sociedade como pântano/charco, como analogia estruturante e estrutural, nos outros contos que compõem o livro *Champavert*, assim como no romance *Madame Putiphar*. Em caso de alteração desta matriz analógica, que sustentaria a *cenografia enunciativa* da prosa frenética de Borel, foi elaborada a hipótese de que tal fato indiciaria mudança de *posicionamento enunciativo* do autor, bem como de *posição* no *campo literário*.

Com relação ao termo grotesco, faz-se necessário apresentar os devidos esclarecimentos. Etimologicamente, ele se relaciona a *grotte*/*grotta* (gruta ou caverna), devido à descoberta de desenhos, pinturas e esculturas em ruínas da Itália, no decurso de escavações arqueológicas, em meados do século XV. Enquanto categoria estética, o termo se refere, de forma geral, ao gosto pelo bizarro, pelo cômico extravagante. No prefácio de *Cromwell* (1827), Victor Hugo põe em cena a oposição do *sublime* ao *grotesco*, cara à estética romântica. Nesse prefácio, Hugo argumenta que, para os "Modernos", o *grotesco* ou o "feio" seria, artisticamente, mais fecundo e atrativo, assim como, através do contraste, seria responsável por realçar aspectos do *sublime*. Em *Champavert* e em *Madame Putiphar*, verifica-se uma saturação de metáforas associadas a temas grotescos, como o hibridismo humano-animal-vegetal-mineral na composição dos traços dos personagens, o jogo de luzes e sombras do claro-obscuro, a metamorfose (associada ao desgaste da matéria provocado pela

velhice, pelo sofrimento, pelos excessos da libertinagem ou pela morte), a inconstância (instabilidade do objeto descrito, personagens proteiformes) e a oposição ser-parecer (referente à qualificação do mundo como um teatro, ao baile de máscaras sociais, à afetação e à hipocrisia). Tais metáforas enquadram-se na categoria do *grotesco satírico*, que traduz o mundo real como um jogo teatral, caricato e sem sentido (*topos* do *theatrum mundi*), desvinculando-se do mundo onírico e alheado *grotesco fantástico*.

No que diz respeito à estruturação do quadro teórico, o presente trabalho propõe uma abordagem sociodiscursiva, fundamentada na teoria sociológica, desenvolvida por Pierre Bourdieu, e na Análise de Discurso de Linha Francesa de Dominique Maingueneau. No livro *As regras da arte* (2005), Bourdieu define *trajetória* como as *posições* sucessivas ocupadas por um agente ou por um grupo de agentes em diferentes espaços do *campo literário*[152]. O sociólogo assinala que a dinâmica de tais deslocamentos é orientada pela lógica de distribuição de um *capital* específico, valorizado dentro do *campo*, em um determinado momento de sua história. A cada nova *posição* ocupada, o leque dos *possíveis* aberto e reivindicado pela posição anterior fecha-se, restringindo o número de *posições* substituíveis e caracterizando um processo de *envelhecimento social*. As diferentes *tomadas de posição* operadas por um escritor em sua *trajetória* correspondem, desse modo, a estratégias de acúmulo, se o deslocamento se restringe aos limites de um determinado setor do *campo*, ou de reconversão de um *capital* específico, se o deslocamento implica em uma mudança de setor. Essas estratégias de deslocamentos estão intimamente associadas a certo direito aos *possíveis*, mais ou menos valorizados, que os autores atribuem a si mesmos, segundo a *posição* de dominantes ou dominados ocupada no interior do *campo literário*.

Em *Discurso Literário* (2006), Dominique Maingueneau retoma e desenvolve os conceitos que fundamentam sua teoria da enunciação literária, dentre os quais figuram aqueles

[152] Cf. BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

de *posicionamento*, *cenografia enunciativa* e *paratopia*, fundamentais para a composição deste quadro teórico. Assim, o *posicionamento enunciativo* é apresentado como a forma de inscrição do escritor no *campo literário*, expressa de formas variadas, tais como a filiação a escolas, cenáculos e movimentos, a escolha de determinado gênero e o modo de gestão do interdiscurso. A delimitação do tipo de *posicionamento* de um escritor é igualmente indissociável de todos os outros que foram excluídos no processo de seleção, obedecendo a uma lógica de significação por oposição. Maingueneau também classifica os *ritos genéticos* da produção literária e a tela de hábitos moldada e exibida pelos escritores, variáveis, ao longo dos séculos, segundo as diferentes concepções do exercício da literatura, como índices de *posicionamento*, sustentando a estreita relação entre o surgimento das obras e um tipo de existência formatado pelos escritores.[153]

O conceito de *cenografia enunciativa* diz respeito à forma de apresentação do conteúdo de uma obra que, por seu próprio desenvolvimento ao longo do corpo textual, legitima o tipo de enunciação que instaura. Na *cenografia* estão contidos, explícita ou implicitamente, o perfil do enunciador e do co-enunciador, a cronografia e a topografia referentes ao ato de enunciação. Maingueneau destaca que os indícios da composição da *cenografia enunciativa* de uma obra podem manifestar-se no próprio texto, no paratexto ou por alusões veladas. Dentre as estratégias de legitimação da *cenografia* deve-se ressaltar o espelhamento ou o contraste a "cenários de enunciação" já validados, dotados de prestígio ou não.

Dominique Maingueneau conceitua *paratopia* como traço constitutivo da posição enunciativa de artista, indicando o pertencimento impossível ao *campo literário*, inserido no *campo social*, mas governado por leis e valores próprios, diferenciando-se da sociedade, mas impossibilitado de fechar-se sobre si mesmo. A formação de "tribos literárias", a vida boêmia,

---

[153] Cf. MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

como no caso de Pétrus Borel e seus "companheiros" do Pequeno Cenáculo, constituem formas de ostentar a exclusão social, a *paratopia* artística, em oposição à força tópica da sociedade. No que tange à relação entre essa inclusão impossível na sociedade e a produção de obras literárias, o linguista afirma que só há *paratopia* mediante um processo de criação e de enunciação. Maingueneau elenca vários tipos de *paratopia criadora*, tais como a espacial, a temporal, a linguística, a familiar, a sexual, a social, a física, a moral, a psíquica e, finalmente, a de antagonismo ou de alteridade com relação à sociedade estabelecida. Estas duas últimas remetem à denúncia do materialismo e da corrupção social que estrutura o frenesi boreliano.

O instrumental teórico desta tese é complementado pelos conceitos de metáfora desenvolvidos por Gérard Genette (1972/1991) e Éric Bordas (2003), utilizados na análise das metáforas do grotesco que estruturam a *cenografia enunciativa* das obras selecionadas. No texto "Métonymie chez Proust" (1972), Genette sustenta o fundamento metonímico da metáfora, expresso tanto pela escolha do termo comparante, associado às propriedades espaço-temporal da narrativa, através da construção de *metáforas diegéticas*, quanto pelo grau de desenvolvimento da analogia, formando "cascatas" de metáforas (*métaphore filée*) ao longo do corpo textual. No livro *Fiction et diction* (1991), Genette classifica a metáfora como *traço estilístico*, propriedade paradigmática capaz de atuar sobre a sintagmática da narração e instaurar feixes de significação, desarticulando, assim, as teorias que abordam a metáfora sob uma perspectiva tropológica, definindo-a como mera ocorrência lexical. Éric Bordas, por sua vez, em *Les chemins de la métaphore* (2003), retoma e enriquece esta definição da metáfora como *traço estilístico*, atribuindo à metáfora a função de elemento estruturante e estrutural de um texto literário, formando isotopias que garantem e orientam sua legibilidade. Com base no conceito de "metáfora-texto", fio analógico que tece e organiza a narrativa através de redes metafóricas recorrentes, Bordas atribui à metáfora um potencial enunciativo determinante,

apresentando como exemplos a metáfora da catedral em Proust, a metáfora de guerra em *Liaisons Dangereuses* e a metáfora floral no conjunto de romances de Jean Genet.

Dada a exiguidade de fontes sobre a fortuna crítica de Pétrus Borel, dos pequenos românticos, bem como sobre o romantismo frenético de 1830, em bibliotecas brasileiras, a obtenção da bolsa-sanduíche, concedida pelo CNPq, para estágio de doutorado na França, realizado de 01/04/2009 a 30/09/2009, constituiu fator determinante para o avanço e a conclusão da discussão proposta nesta tese. As atividades de pesquisa bibliográfica e de levantamento de dados durante o estágio em Paris foram viabilizadas graças à consulta e reprodução de documentos que compõem o acervo da *Bibliothèque Nationale de la France* (unidades François Miterrand, Arsenal e Richelieu), a *Bibliothèque Sainte-Généviève* e a *Bibliothèque Centrale de la Cité Universitaire*. O enriquecimento e a progressão dos conhecimentos relativos às particularidades biográficas de Borel vinculam-se também ao acesso ao *Fonds Pétrus Borel*, localizado nos *Archives d'Outre-Mer* (AOM), Aix-en-Provence. Este Fundo (série X-26) faz parte dos *Archives Privés*, compondo-se pelo conjunto dos documentos classificados como "*Dons et Aquisitions*" dos AOM. No Fundo Pétrus Borel foram depositados os documentos que Gabriel-Victor, neto de Borel, vendera, em 1922, a Gabriel Esquer, conservador da biblioteca municipal da Argélia. Após a morte de Esquer, estes documentos foram encaminhados ao *Fonds Borel des Archives d'Outre-Mer*. O Fundo contém documentos de família, relatórios e processos, referentes ao cargo de inspetor de colonização assumido por Pétrus Borel na Argélia, documentos que, anteriormente, encontravam-se nos *Archives Nationales*, além de sete cartas do escritor ao irmão André Borel, várias cartas deste último ao sobrinho Aldéran Borel (filho de Borel que nasce na Argélia, em 1857), poesias inéditas, rascunhos de algumas obras (inclusive os da dedicatória e do prólogo de *Madame Putiphar*), planos de narrativas e dramas inéditos ou incompletos.

O estágio de doutorado na França possibilitou igualmente a discussão das hipóteses de leitura e dos procedimentos de análise com o professor Dominique Maingueneau, co-orientador estrangeiro de minhas atividades pesquisa. Ao longo dos encontros na Universidade de Paris XII, Maingueneau apresentou sugestões valiosas no que se refere à integração entre a análise do *corpus* literário e a investigação acerca da *posição* no autor no *campo literário*. No intuito de complementar o procedimento metodológico adotado em minha pesquisa, evitando a transição abrupta do estudo textual ao do contexto, Maingueneau propôs teorias "intermediárias", como o conceito de *postura autoral*, desenvolvido por Jérôme Meizoz. O conceito de *postura* abrange a imagem que o autor constrói de si mesmo, através do discurso e pela manifestação pública de determinado comportamento ou caracterização física, bem como a imagem do autor elaborada e difundida pela mídia. Desse modo, o conceito de *postura autoral* permite a Meizoz sustentar a articulação entre enunciação literária, *mise en scène* pública do autor e peculiaridades da *posição* assumida no *campo literário*.

Finalmente, no que concerne à edição das obras de Pétrus Borel adotada neste trabalho, destaca-se que durante toda a pesquisa, inclusive o período de mestrado, foram utilizadas as edições francesas de *Champavert* (2002) e de *Madame Putiphar* (1999), ambas organizadas por Jean-Luc Steinmetz. Estas edições contêm a versão integral das narrativas de Borel e figuram como as mais fiéis, no que diz respeito às excentricidades ortográficas que singularizam o estilo do autor. A seleção destas edições para elaboração da dissertação e da tese também foi motivada pelo fato de ambas contarem com um rico e elucidativo prefácio, notas explicativas e referências bibliográficas relevantes, auxiliando a compor o quadro de informações sobre o romantismo frenético de 1830 e fornecendo detalhes significativos sobre a composição, a publicação e a recepção de *Champavert, contes immoraux* e de *Madame Putiphar*. Foi igualmente adotada na pesquisa a edição portuguesa de *Champavert*, publicada

em 2006, organizada e traduzida por José Domingos Morais, que também redigiu a introdução do volume. Esta edição é utilizada no trabalho de citação dos contos imorais de Borel (com a devida correção dos trechos que contêm inadequações ou erros de tradução, apresentando o termo ou expressão mais apropriada entre parênteses). A tradução de *Champavert* para a língua portuguesa autoriza a citação *ipisis litteris*, no entanto, faz-se necessário alertar para a presença de termos com a variação ortográfica peculiar ao português adotado em Portugal.

2 DOS CONCEITOS E MÉTODOS

O presente capítulo consiste na apresentação do quadro teórico-metodológico adotado na pesquisa, contando, igualmente, com as devidas justificativas acerca da pertinência e da funcionalidade da abordagem sociodiscursiva proposta nesta tese. A relação complementar entre a Sociologia da Literatura desenvolvida por Pierre Bourdieu e a Análise de Discurso de Linha Francesa, representada pelos trabalhos de Dominique Maingueneau, visa neutralizar a cisão entre texto e contexto no processo de análise das obras literárias e seus produtores. No que concerne à ordem de apresentação do instrumental teórico selecionado, a *teoria dos campos* de Bourdieu e os conceitos-chave que a compõem, como *posição*, *tomada de posição* e *trajetória*, figuram como os primeiros tópicos abordados. Tal organização se fundamenta na retomada do esquema da teoria bourdieusiana como base dos estudos da enunciação literária realizados por Maingueneau. Dentre os conceitos cunhados pelo linguista francês, o presente trabalho privilegiará aqueles de *cenografia enunciativa*, *cena genérica*, *posicionamento enunciativo*, *tribo* e *paratopia criadora*. Em última instância, considerando-se a relevância da saturação de metáforas representativas da estética grotesca na composição da *cenografia enunciativa* das obras selecionadas para análise, será empreendida uma discussão acerca das diferentes definições de metáfora, ao longo dos séculos, no seio de diferentes disciplinas, dando conta da evolução do estatuto e da função atribuídos a esta figura. Esta discussão visa justificar a seleção dos conceitos de metáfora desenvolvidos por Gérard Genette e Éric Bordas, enquanto instrumental de análise textual da pesquisa, bem como situá-los neste campo de querelas teóricas.

2.1 A teoria do *campo literário* de Pierre Bourdieu e o conceito de *trajetória*

Em meados de 1960, o sociólogo Pierre Bourdieu formula a "teoria dos campos", apresentando-a, pela primeira vez, de forma sistemática, no artigo *Champ intellectuel et projet créateur* (1966), publicado na revista *Les Temps Modernes*. Nos anos seguintes, Bourdieu publica, regularmente, artigos abordando especificamente as práticas literárias. Todas estas publicações iniciais serão reunidas, remanejadas e complementadas, no livro *As regras da arte* (*Les règles de l'art*), publicado em 1992, constituindo a consolidação dos princípios teóricos e metodológicos relativos à sociologia do *campo literário*. Elaborado durante a efervescência da teoria estruturalista, o conceito de *campo literário* permite a Bourdieu sustentar oposição e distanciamento das abordagens críticas fundamentadas em estudos imanentes, voltadas apenas para a análise estrutural das obras literárias, consideradas sistemas fechados em si mesmos, assim como das abordagens que concebem as produções artísticas como tradução especular de uma determinada situação socioeconômica. Segundo o sociólogo, as "interpretações internas" ou formais das obras culturais encontram sua manifestação mais comum no trabalho dos professores de literatura, manifestação que dispensa uma organização em correntes ou doutrinas, atingindo o estatuto de doxa, dado que sustentada pela lógica da instituição universitária. Bourdieu apresenta a Nova Crítica e o Estruturalismo como teorizações desta abordagem interna das produções culturais. A primeira, fundamentada nos pressupostos de uma leitura "pura", concebe as obras culturais como significações intemporais, formas absolutas e sacralizadas, excluindo toda e qualquer referência a determinantes históricos ou sociais. A segunda, "mais potente, intelectualmente e socialmente, [...] substituiu a doxa internalista e conferiu uma aura de cientificidade à leitura interna como desmontagem formal de textos intemporais"[154]. Dentre tais teorizações

[154] BOURDIEU, Pierre. "Pour une science des œuvres". In: *Raisons pratiques; sur la théorie de l'action*. Paris: Seuil, 1994, p. 63.

internalistas, Pierre Bourdieu destaca o mérito do projeto estruturalista de Michel Foucault, por conter em sua lógica de funcionamento um traço capital do postulado saussuriano, o primado das relações. Assinalando a impertinência de se considerar uma obra isoladamente, Foucault elabora o conceito de "campo de possibilidades estratégicas", apresentado na *Réponse au cercle d'epistémologie* (1968) e definido como um sistema de "diferenças" e "dispersões", no interior do qual as obras se definem por relações de interdependência.

No que concerne às explicações externas das obras culturais, Bourdieu classifica as pesquisas de inspiração marxista como as expressões mais relevantes deste tipo de abordagem crítica. Estes estudos "buscam associar às obras a visão de mundo ou aos interesses sociais de uma classe social [...] express(os) através do artista, que atua como uma sorte de *medium*"[155]. Pierre Bourdieu condena esta "paternidade espiritual" imputada aos produtores de bens culturais, argumentando que a determinação das funções sociais de uma obra, servindo ou expressando os interesses de um determinado grupo, constitui um fator insignificante e improdutivo, no que diz respeito à análise da estrutura das obras. Desta forma, por meio da teoria do *campo literário*, o sociólogo desarticula o "curto-circuito" redutor e não dialético da "estética interna" e da "estética externa", segundo a terminologia de Bourdieu, enfatizando, igualmente, a lógica interna de organização das produções culturais e as peculiaridades dos agentes produtores, das diferentes *posições* que ocupam, em determinado estado do *campo*. Percebe-se, então, que a originalidade da proposta de Bourdieu consiste em não diluir ou aniquilar a instância criadora mediante o efeito de determinações sociais, bem como em não reduzir a obra ao contexto que a engendrou.

"[...] la théorie structuraliste [...] plus puissante, intellectuellement et socialement [...] a pris le relais de la doxa internaliste et conféré une aura de scientificité à la lecture interne comme démontage formel de textes intemporels".

[155] *Idem*, p. 67.
"[...] les études les plus typiques du mode d'analyse externe [...] essaient de rapporter les œuvres à la vision du monde ou aux intérêts sociaux d'une classe sociale [...] vision du monde exprimée à travers l'artiste agissant comme une sorte de médium".

Como aponta Joseph Jurt, a construção do conceito de *campo literário* remete a outras rupturas empreendidas por Bourdieu com relação à teoria marxista, como a recusa da noção de classe social, passando a priorizar as relações entre agentes e grupos, e a oposição ao economicismo, que reduz o *campo social* às regras e determinismos do *campo econômico*. Desse modo, "a teoria do campo, que não se apóia no postulado de uma sociedade global, concebe um espaço social constituído por campos relativamente autônomos [...]"[156]. O *campo social* figura como um espaço multidimensional, uma sorte de macrocosmo, encerrando em sua composição diferentes microcosmos, como o *campo literário*. No que se refere às características primárias de um *campo*, Bourdieu admite certo número de invariantes, presentes em todos os microcosmos. Dentre tais invariantes, podem-se elencar a relação conflituosa e antagônica entre dominantes (ortodoxos), detentores, de forma mais ou menos expressiva, de um tipo de capital valorizado dentro do *campo*, e dominados (heréticos), grupos menos dotados deste capital específico; as "estratégias de conservação", empreendidas pelos dominantes, no intuito de manter a posição hegemônica dentro deste sistema de forças; e, finalmente, as "estratégias de subversão", desenvolvidas pelos dominados, visando inverter esta lógica de subordinação que os remete a *posições* periféricas. Joseph Jurt também salienta que "(s)e Bourdieu deve a Marx a teoria do capital, ele não o reduz de forma alguma à dimensão econômica, pois faz distinções entre o capital econômico, o cultural, o social e o simbólico"[157]. O primeiro consiste, por exemplo, em dinheiro, ações e obras de arte; o segundo, em diplomas, títulos acadêmicos, ou conhecimento em determinada área; o terceiro diz respeito a uma rede de relações profícua; o quarto está relacionado ao prestígio, ao reconhecimento dos pares, etc.

Estas características estruturais dos *campos* evidenciam que, apesar de conceber a produção artística como ação coletiva, recusando a representação do criador individual,

---

[156] JURT, Joseph. "De Lanson à teoria do campo literário". In: *Tempo social*, vol. 16, n. 1, junho de 2004, p. 53.
[157] *Idem, ibidem*.

dotado de uma genialidade irredutível, Pierre Bourdieu não reduz o *campo literário* "a uma *população*, quer dizer, a uma soma de agentes individuais ligados por simples relações de *interação* e, mais precisamente, de *cooperação*"[158]. Por meio de metáforas referentes ao campo magnético da Física, o *campo literário* é definido como um campo de forças em conflito pela legitimidade, com ação sobre todo e qualquer produtor que ali se insere, figurando como agente e paciente deste sistema de forças, e de maneira diferenciada segundo a *posição* que reivindicam. No artigo *Champ intellectuel et projet créateur* (1966), Bourdieu ilustra a dinâmica de oposição e disputa, que caracteriza a relação entre os agentes do *campo literário*, selecionando a seguinte citação, como epígrafe do artigo: "As teorias e as escolas, como os micróbios e os glóbulos, se entredevoram e asseguram com a sua luta a continuidade da vida"[159]. Desse modo, as disputas internas, fundamentadas nas *lutas simbólicas* pelo monopólio do modo de produção cultural legítimo, assumem, inevitavelmente, a forma e a dinâmica "de conflitos de *definição*, no sentido próprio do termo: cada um visa impor os limites do campo mais favoráveis aos seus interesses, ou [...] à definição das condições da vinculação verdadeira ao campo"[160]. Bourdieu destaca que tal "sistema" de *lutas simbólicas* e oposições não constitui "o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse 'sistema' é a própria luta[161]". Joseph Jurt alerta para o fato de que este sistema de afrontamento dinâmico que estrutura o *campo literário* "implica uma desconfiança quanto às auto-representações ideológicas. Esse tipo de abordagem comporta (e exige) um

---

[158] BOURDIEU, Pierre. "Le champ littéraire". In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 89, septembre 1991, p. 4.
"[...] le champ littéraire ou artistique [...] n'est pas réductible à une *population*, c'est-à-dire à une somme d'agents individuels liés par de simples relations *d'interaction* et, plus précisément, de *coopération* [...]".
[159] PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 3ª ed., revista por Olgária Chaim Feres Matos, 2008, p. 257. (Edição francesa original, publicada em 1921-1922, pela Gallimard).
[160] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. 2ª ed. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 253.
[161] *Idem*, p. 263.

senso agudo do aspecto estratégico"[162]. Assim, as relações reais e explícitas entre os atores sociais constituem indícios insuficientes para a definição deste espaço conflituoso, que deve ser reconstituído, considerando-se também as relações invisíveis que mobilizam e justificam as estratégias operadas pelos agentes.

Ao longo da história, o *campo literário* oscila entre um estatuto heterônomo, no qual os princípios que regem a produção cultural estão subordinados às injunções éticas e estéticas de instâncias de legitimação externas, como a Aristocracia, a Igreja ou a Academia, e um estatuto autônomo, no qual a produção artística é determinada por imperativos internos, especificamente literários, possibilitando um processo de afirmação e de legitimação autorreferencial. O surgimento de instâncias propriamente intelectuais de seleção e de consagração das produções literárias, como editoras, teatros e associações culturais, vinculado ao crescimento e à diversificação do público, viabiliza a libertação dos artistas da tutela de instâncias e agentes externos. Assim, segundo Bourdieu, o grau de autonomia do *campo literário* se intensifica, progressivamente, processo que atinge seu auge, por exemplo, na França, "na segunda metade do século XIX, momento em que o campo literário chega a um grau de autonomia que jamais ultrapassou depois"[163]. Com base nesta dinâmica de autonomização progressiva, Joseph Jurt sublinha a relação entre a teoria do *campo de literário* e a história. A noção de *campo*, como a de estrutura, sugere a configuração de um sistema sincrônico. Entretanto, chamando a atenção para o subtítulo do livro *As regras da Arte*, -Gênese e estrutura do campo literário-, Jurt destaca a dupla dimensão, sincrônica e diacrônica, requerida por Bourdieu. Este reconhece e define sua abordagem do fato literário, como a tentativa de criação de um "estruturalismo genético"[164]. Desta forma, a história incide, sob uma dupla perspectiva, na constituição da *teoria dos campos* de Pierre Bourdieu: na produção

[162] *Opus cit*., p. 55-56.
[163] *Opus cit*. (2005), p. 247.
[164] BOURDIEU, Pierre. *Choses dites*. Paris: Minuit, 1987, p. 24.
"[...] je dirais que j'essaie d'élaborer un structuralisme génétique [...]".

das obras, publicadas em um dado momento histórico, contendo propriedades formais correspondentes a uma concepção específica da prática cultural legítima; e na concepção do *campo literário* como o lugar de uma mudança histórica, concernente ao processo acumulativo de autonomia artística. Todavia, Pierre Bourdieu não concebe essa história como "uma evolução linear, no sentido de uma filosofia da história. O que ele visa é uma história estrutural, que descreve a estrutura do campo, num dado momento histórico, como o produto das tensões anteriores e a dinâmica desta estrutura como o motor das transformações futuras"[165].

Comparando o *campo literário* a um tabuleiro de xadrez, a *posição* de um agente corresponde a uma casa do tabuleiro, abrigando determinada peça do jogo ou constituindo um espaço para deslocamentos possíveis, ao longo da partida, de acordo com uma estratégia específica. Desta forma, as *posições* constituem "postos" assumidos pelos agentes, correspondendo a um modo específico de participação no campo de produção cultural, como, por exemplo, o investimento em determinado gênero, a fundação ou participação em certo periódico, a filiação a cenáculos ou salões, etc. Ao construir ou assumir determinado "posto", o agente é determinado pelas propriedades inerentes a tal *posição* e, ao mesmo tempo, modela e qualifica a *posição* ocupada por suas propriedades intrínsecas, seus "interesses específicos". Verifica-se, então, um fenômeno de qualificação e determinação em "mão dupla" entre as *posições* e as *disposições* de seus ocupantes. Assim, destaca Pierre Bourdieu, embora "a posição contribua para constituir as disposições, estas, na medida em que são parcialmente o produto de condições independentes, exteriores ao campo [...], têm uma existência e uma

[165] JURT, Joseph. "L'apport de la théorie du champ aux études littéraires". In: PINTO, Louis, SAPIRO, Gisèle et CHAMPAGNE, Patrick. *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, 2004, p. 271.
"[...] Bourdieu ne voit nullement cette histoire comme une évolution linéaire dans le sens d'une philosophie de l'histoire. Ce qu'il vise, c'est une histoire structurale qui décrit la structure du champ à un moment historique donné comme le produit des tensions antérieures et la dynamique de cette structure comme le moteur des transformations futures. [...]".

eficácia autônomas, e podem contribuir para *constituir* as posições"[166]. As propriedades pertinentes de cada *posição*, vinculadas igualmente à posse de *disposições* específicas de seus ocupantes, só se definem por suas relações objetivas com outras, dentro da disposição global das *posições*. Percebe-se que este esquema de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo), que definem as diferentes *posições*, obedece à lógica de significação por oposição, cara à lingüística saussuriana. Desse modo, o *peso funcional* de cada *posição* depende "de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo"[167]. Retomando a analogia do *campo literário* com o jogo de xadrez, Bourdieu dá conta das relações hierárquicas que distinguem as *posições* constitutivas do *campo*, bem como do grau de autoridade conferido a seus ocupantes, conforme a exemplificação transcrita abaixo:

> [...] como no jogo de xadrez, onde o destino da rainha pode depender do menor peão, sem que, para tanto, a rainha deixe de ter um poder infinitamente maior do que qualquer outra peça, as partes constitutivas do campo intelectual, que são delimitadas por uma relação de interdependência funcional, são, entretanto, separadas por diferenças de *peso funcional* e contribuem de forma muito desigual para dar ao campo intelectual sua estrutura particular.[168]

A frágil institucionalização do *campo literário* condiciona a apreensão das diferentes *posições* à identificação das propriedades de seus ocupantes. De acordo com Pierre Bourdieu, a definição das diferentes *posições* que estruturam o *campo literário* é igualmente viabilizada pela correspondência em *tomadas de posição* equivalentes. As *tomadas de posição* no campo dizem respeito à produção de obras literárias ou artísticas, bem como a atos e discursos

---

[166] *Opus cit*. (2005), p. 289-290.
[167] *Idem*, p. 261.
[168] BOURDIEU, Pierre. "Champ intellectuel et projet créateur". In: *Les Temps Modernes*, n. 246, 1966, p. 886. "[...] comme au jeu d'échecs où le sort de la reine peut dépendre du moindre pion sans que la reine cesse pour autant d'avoir un pouvoir infiniment plus grand qu'aucune autre pièce, les parties constitutives du champ intellectuel qui sont placées dans un rapport d'interdépendance fonctionnelle, sont séparées néanmoins par des différences de *poids fonctionnel* et contribuent de façon très inégale à donner au champ intellectuel sa structure particulière. [...]".

políticos, manifestos, polêmicas, etc., determinando, mais uma vez, a ineficácia da separação dos componentes internos e externos às obras, no processo de análise. No que concerne aos fatores que orientam as *tomadas de posição*, as determinações externas figuram como elementos pouco relevantes, pois "(é) nos 'interesses' específicos associados às diferentes posições no campo literário que é preciso buscar o princípio das tomadas de posição literárias (etc.), ou mesmo das tomadas de posição políticas no exterior do campo"[169]. Nessa perspectiva, Bourdieu atribui grande valor ao trabalho de Robert Darnton, no campo da história intelectual, ao indicar o sistema de tensão e luta no seio da "República das Letras" como fator determinante na configuração dos pressupostos ideológicos da Revolução Francesa, seguindo o "caminho inverso" da grande maioria dos pesquisadores da época. Ao analisar a relação entre Iluminismo e Revolução Francesa, Darnton direciona o foco de análise ao submundo literário do século XVIII francês, aos libelos difamatórios ou pornográficos que circulavam por vias clandestinas, produzidos por escritores conhecidos como "Rousseau de sarjeta". O historiador destaca a acentuação no grau de forças hierárquicas que marcaram o *campo literário*, nos últimos vinte e cinco anos do Antigo Regime, instaurando um distanciamento profundo entre dominantes (altos filósofos) e dominados (boemia literária). Darnton estabelece relações entre a neutralização das "estratégias de subversão", a revolta dos subliteratos e o movimento pré-revolucionário, através da seguinte constatação:

> Tendo escorregado para a boemia, o jovem provinciano, que sonhara em tomar de assalto o Parnaso, nunca mais se libertava. [...] Os sobrinhos e sobrinhos-netos de Rameau enfrentavam uma dupla barreira, social e econômica; uma vez marcados pela boemia literária, não mais tinham acesso à sociedade polida, onde circulavam as mamatas e as oportunidades. Por isso amaldiçoavam o mundo fechado da cultura. Sobreviviam fazendo o trabalho sujo da sociedade – espionar para a polícia e mascatear pornografia – e enchiam seus escritos de imprecações contra *le monde*, que os humilhara e corrompera. As obras pré-revolucionárias de homens como Marat, Brissot e Carra não expressam nenhum sentimento vago de "anti-*establishment*": transpiram ódio contra os "aristocratas" literários que haviam expugnado a

[169] *Opus cit*. (2005), p. 262.

> igualitária "república das letras", dela fazendo um "despotismo". Foi nas profundezas do submundo intelectual que esses homens se tornaram revolucionários: ali nasceu a determinação jacobina de exterminar a aristocracia do pensamento.[170]

O resultado da pesquisa de Robert Darnton reafirma a legitimidade da teoria de Pierre Bourdieu, sobretudo no que concerne ao princípio de autonomia ou "efeito de refração" do *campo literário*, mediante as determinações externas. Comparando o *campo literário* a um prisma e as interferências políticas, sociais ou econômicas a uma fonte luminosa, Bourdieu define o grau de autonomia do *campo* como o "coeficiente de refração", ou seja, o potencial, mais ou menos expressivo, de mediar a atuação dos determinantes externos. Esta propriedade refratária impede a incidência direta das interferências externas, que só passam a ser exercidas após um processo de reestruturação, obedecendo e garantindo as leis de funcionamento do *campo*. Logo, "é com a condição de levar em conta a lógica específica do campo como espaço de posições e de tomadas de posição atuais e potenciais [...] que se pode compreender adequadamente a forma que as forças externas podem tomar, ao termo de sua retradução segundo essa lógica"[171].

A relação entre as *posições* e as *tomadas de posição*, por sua vez, não se estabelece diretamente, de forma mecânica, mas sofre a mediação do *espaço dos possíveis*, concebido "como um espaço orientado e prenhe de tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas 'a fazer', 'movimentos' a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a 'superar' etc"[172]. Assim, a formação de um novo grupo literário no *campo* acarreta uma reformulação do *espaço dos possíveis*, podendo também operar uma translação no espaço das *posições*, desclassificando dominantes ou atenuando o impacto das rupturas de determinada "heresia estética". Da mesma forma, projetos estéticos inovadores ou revolucionários só podem ser concebidos como tal, mediante

---

[170] DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: o submundo das Letras no Antigo Regime*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 30-31.
[171] *Opus cit*. (2005), p.262.
[172] *Idem*, p. 265.

a existência de *lacunas estruturais* correspondentes, no sistema dos *possíveis* já realizados. Estas *lacunas* "parecem esperar e exigir o preenchimento, como direções potenciais de desenvolvimento, caminhos possíveis de pesquisa. Mais do que isso, é preciso que tenham possibilidades de ser recebidas, isto é, aceitas e reconhecidas como razoáveis"[173], pelo menos por um número reduzido de pessoas. Com base na definição do *espaço dos possíveis*, Bourdieu desconstrói o postulado de genialidade e liberdade absoluta no processo criador, dado que o projeto estético dos escritores é elaborado em função do reconhecimento de um conjunto de "sujeições prováveis" que se apresentam a eles, condicionando e dirigindo um número circunscrito de *usos possíveis*. Considerando os *possíveis* de sua época, assim como aqueles herdados de lutas anteriores (*transcendental histórico*), os produtores assumem *posições* estéticas, segundo interesses específicos, alguns de ordem inconsciente, tendo por referência *posições* equivalentes, antagônicas ou lacunares no *campo dos possíveis* atuais ou virtuais. Neste ponto da discussão teórica, Bourdieu se opõe a Foucault, visto que este, fiel à ruptura saussuriana entre lingüística interna e externa, rejeita as divergências de interesses e de disposições individuais como princípio explicativo do "campo das possibilidades estratégicas", homólogo do *espaço dos possíveis*.

Finalmente, o conceito de *trajetória* é apresentado por Pierre Bourdieu como a seqüência de *posições* ocupadas sucessivamente por um agente ou grupo de agentes, em diferentes estados e momentos do *campo literário*. Este conceito desarticula a concepção da carreira de um escritor como uma série única e constante, a exemplo das biografias tradicionais, uma vez que os *deslocamentos* e *colocações* de um agente no seio do *campo literário* adquirem novo valor e sentido, segundo as mudanças na estrutura específica desse *campo*, como, por exemplo, o princípio de hierarquização e a lógica de distribuição do capital, em diferentes segmentos cronológicos. Com relação à configuração da *trajetória* de um

[173] *Idem*, p. 266.

agente, Bourdieu assinala que "cada deslocamento para uma nova posição [...] implica a exclusão de um conjunto mais ou menos vasto de posições substituíveis e, com isso, um fechamento irreversível do leque dos possíveis inicialmente compatíveis"[174], de forma a constituir uma etapa significativa no processo de *envelhecimento social*, avaliado mediante o número mais ou menos expressivo dessas escolhas decisivas. O sociólogo também indica a possibilidade de se substituir a análise de *trajetórias individuais* por *trajetórias intrageracionais*, concernentes a formas típicas de envelhecimento específico, marcadas por estratégias de acúmulo de determinado tipo de *capital*, através de deslocamentos possíveis e prováveis num mesmo setor do *campo literário*, ou por estratégias de reconversão de uma espécie de *capital* em outra, viabilizada por deslocamentos em outros setores do *campo*. O sucesso (econômico ou simbólico) e o fracasso ou sanções negativas constituem instâncias reguladoras na evolução da *trajetória* de um escritor. A consagração, conferida pelo reconhecimento dos pares ou por condecorações e veredictos das instituições de autoridade, estimula a liberação ou o reforço das ambições do projeto inicial, já o fracasso determina a redefinição da *posição* assumida, a reconversão do projeto estético ou, até mesmo, a retirada do *campo*. Entretanto, tal redefinição ou reconversão das produções, associada à abertura de um novo leque de possibilidades, está condicionada a determinada percepção do direito aos *possíveis* em jogo, percepção elaborada segundo as particularidades da identidade social do escritor, como a origem social, a posse mais ou menos expressiva de tipo de *capital* valorizado naquele estado do *campo*, rede de relações influentes, admiração dos pares, etc. "Assim, o campo das tomadas de posição possíveis oferece-se ao *senso da colocação* (no duplo sentido) sob a forma de certa estrutura de probabilidades, de lucros ou de perdas prováveis, tanto no plano material quanto no simbólico"[175]. Por meio da delimitação de certo direito aos *possíveis*, vivenciada em termos de aspiração natural, cada escritor, sem passar por

[174] *Idem*, p. 292.
[175] *Idem*, p. 269-270.

pretensioso ou insensato, reconhece a legitimidade de reivindicar *posições* centrais ou marginais, possíveis raros (*efeito de casta*), filiação a gêneros nobres, inferiores ou às formas inferiores de gêneros maiores, como o romance popular. Além das instâncias reguladoras supracitadas, o princípio de mudança das obras e das *tomadas de posição*, logo a evolução da *trajetória* de um escritor, também podem se condicionar, em parte, a determinantes de outro *campo*. Desse modo, apesar do expressivo grau de autonomia do *campo literário*, certas determinações externas, como um movimento de expansão econômica ou uma revolução, podem estender seus efeitos à dinâmica do *campo de produção cultural*, desencadeando, por exemplo, o surgimento de novos produtores, de editoras, o aumento no volume e na qualidade das tiragens, e a expansão do público de leitores ou espectadores.

Como já foi explicitado, no livro *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*, Pierre Bourdieu desenvolve a *teoria do campo*, com base na análise da estrutura do *campo de produção cultural* francês da segunda metade do século XIX. Bourdieu justifica tal recorte cronológico em termos de conquista da autonomia do *campo literário*, obtida na França, nos anos de 1850, tendo como heróis fundadores, Baudelaire e Flaubert, na literatura, ao lado de Manet, na pintura. Estas especificações, que fundamentam a elaboração da teoria do *campo literário*, suscitam, a princípio, duas questões entre pesquisadores da sociologia da literatura: a primeira diz respeito à legitimidade e à pertinência de se recorrer à *teoria do campo* para se analisar a produção cultural de períodos anteriores a 1850; a segunda se refere à aplicação do instrumental de análise proposto por Bourdieu, restrito ao caso da França, na investigação acerca da literatura de outros países. Segundo Denis Saint-Jacques e Alain Viala, "as duas questões são importantes, já que a segunda parte da obra [*As regras da arte*] propõe os «fundamentos de uma ciência das obras», o que implica que suas proposições sejam passíveis de generalização"[176]. A presente tese, que investiga a configuração da *trajetória* do

[176] SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. "A propos du champ litteraire. Histoire, géographie, histoire littéraire". In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, n. 2, 1994, p. 396.

escritor francês Pétrus Borel, com o foco de análise voltado para o período que vai de 1833 a 1839, compartilha da problemática concernente à extensão histórica da pertinência do conceito de *campo literário*. Joseph Jurt especifica os pontos-chave de tal problemática, na seguinte passagem:

> Se só se pode falar de um verdadeiro campo literário na França do século XIX, qual é o valor universal do conceito de «campo»? Ele vale apenas para um período relativamente curto? Bourdieu não esboça, em *As Regras da arte*, uma história sistemática do campo literário na França. Ele põe em evidência três recortes históricos: primeiramente, o período do Segundo Império («a conquista da autonomia»), em seguida, os dois últimos decênios do século XIX («emergência de uma estrutura dualista»), e, finalmente, o campo literário atual.[177]

Já nos primeiros textos de Bourdieu, como *Champ intellectuel et projet créateur* (1966), verifica-se a descrição do processo de autonomização do *campo artístico*, ao longo dos séculos. Considerando a vida intelectual e cultural do Ocidente, Bourdieu declara que ela foi "dominada, durante toda a Idade Média, durante uma parte do Renascimento e, na França, com a vida de corte, durante toda a era Clássica, por uma instância de legitimidade *exterior*"[178]. Os produtores de bens culturais eram, então, submissos, econômica e socialmente, à tutela da Igreja e da nobreza. Desta forma, Bourdieu conclui que apenas na segunda metade do século XIX, a França apresenta um *campo de produção cultural* dotado de um alto grau de autonomia. Tal peculiaridade do *campo* francês neste momento histórico se manifesta através de fatores, como a liberação dos artistas das instâncias de legitimação externas, o surgimento de instâncias de legitimação propriamente culturais, o desinteresse por

---

"[...] L'une et l'autre questions sont d'importance, puisque la seconde partie de l'ouvrage propose les «fondements d'une science des œuvres», ce qui implique que les propositions en soient généralisables. [...]".

[177] JURT, Joseph. "L'apport de la théorie du champs aux études littéraires". In: Pinto, Louis ; SAPIRO, Gisèle ; CHAMPAGNE, Patrick (Org.). *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, 2004, p. 273.
"Si l'on ne peut parler d'un véritable champ littéraire que dans la France du XIX^{e} siècle, quelle est la valeur universelle du concept de « champ » ? Ne vaut-il que pour une période relativement courte ? Bourdieu n'esquisse pas, dans *Les Règles de l'art*, une histoire systématique du champ littéraire en France. Il y met en lumière trois coupes historiques: d'abord, la période du Second Empire (« la conquête de l'autonomie »), ensuite les deux dernières décennies du XIX^{e} siècle (« émergence d'une structure dualiste »), et enfin, le champ littéraire actuel."

[178] *Opus cit*. (1966), p.866.
"[...] Dominée pendant tout le Moyen Age, pendant une partie de la Renaissance et, en France, avec la vie de cour, pendant tout l'âge classique, par une instance de légimité *extérieure* [...]".

lucros econômicos e condecorações promovidas por instituições burguesas, a valorização da arte de viver da boemia, o culto da arte pela arte, a ruptura com as exigências e valores do mundo burguês, etc. Enfim, o *campo literário* autônomo se caracteriza como um universo à parte, inserido no *campo social*, mas regido por leis próprias e fundamentado em uma ordem econômica estruturada às avessas, com relação àquela em vigor no *campo do poder*. Assim, como resume claramente Gisèle Sapiro, "a autonomização do campo literário é fruto do surgimento de um corpo de produtores especializados, habilitados a expressar um juízo estético sobre os produtos artísticos e a fixar seu valor"[179].

Em uma leitura direcionada à problemática do processo de autonomização do *campo*, bem como à extensão histórica da pertinência de utilização deste conceito, em várias passagens do livro *As regras da arte*, verificam-se referências a momentos considerados relevantes para a conquista da autonomia. Bourdieu destaca, por exemplo, a participação da boemia literária do século XVIII, estudada por Robert Darnton. Naquele dado momento, o *campo de produção cultural* permanece controlado e mantido pelo Estado, que detém o monopólio da corporação de livreiros, manipula o sistema de autorizações prévias, distribui cargos oficiais e postos acadêmicos à "aristocracia literária". A boemia do século XVIII visa, então, se distinguir dos escritores de Estado, assinalando sua independência. Pierre Bourdieu exalta a participação destes boêmios, que assumem *posições* singulares no *campo artístico* da época, descrevendo-os como "a reunião de uma população muito numerosa de jovens que aspiram a viver da arte, e separados de todas as outras categorias sociais pela arte de viver que estão começando a inventar, é uma verdadeira sociedade que faz sua aparição"[180]. Tomando como exemplo esta referência de Bourdieu à boemia literária do século XVIII, Denis Saint-Jacques e Alain Viala sustentam que, na primeira parte da obra *As regras da arte*, as alusões a

[179] SAPIRO, Gisèle. "Elementos para uma história do processo de autonomização; o exemplo do campo literário francês". Trad. de Sergio Miceli e Evania Guilhon. In: *Tempo Social* (*on line*), vol. 16, n. 1, São Paulo, 2004, p. 94. Disponível em: http://www.scielo.br Acesso em: junho de 2010.
[180] *Opus cit*. (2005), p. 72.

agentes e momentos históricos relevantes no processo de emergência de um *campo* autônomo são sempre seguidas de uma desvalorização, fundamentada na avaliação de que o que acontece no século XIX é «sem precedente». "Da mesma forma, com relação ao processo de institucionalização e de emergência, no qual, se nuances são expressas, é a demarcação de limites que constitui o enunciado principal"[181]. D. Saint-Jacques e A. Viala reconhecem que na segunda parte da obra, há passagens significativas de abertura para uma história mais extensa do processo de constituição do *campo*, apesar de insistirem na negligência ou hesitação de Bourdieu, no que diz respeito à análise e apresentação sistemática dessa história. Neste ponto da discussão, faz-se necessário assinalar a devida oposição às considerações tecidas por Denis Saint-Jacques e Alain Viala. Na primeira parte do livro *As regras da arte*, Pierre Bourdieu relativiza o estatuto de exceção atribuído, até então, à estrutura do *campo literário* de 1850, reconhecendo o valor das estruturas anteriores, no processo cumulativo de configuração de um *campo* plenamente autônomo. Na passagem transcrita abaixo, Bourdieu legitima a extensão histórica do conceito de *campo*, viabilizando a ampla utilização deste conceito.

> Ao evocar o papel revolucionário de Manet (como, aliás, o de Baudelaire e de Flaubert), não desejaria encorajar uma visão ingenuamente descontinuísta da gênese do campo. Se é verdade que se pode localizar o momento em que o lento processo de *emergência* [...] de uma estrutura sofre a transformação decisiva que parece conduzir à realização da estrutura, é igualmente verdade que se pode situar em cada um dos momentos desse processo contínuo e coletivo a emergência de uma forma provisória da estrutura, já capaz de orientar e de comandar os fenômenos que aí se podem produzir, e contribuir assim para a elaboração mais acabada da estrutura.[182]

Desse modo, seria possível recompor a história social do *campo literário* francês, assinalando os principais elementos do processo de autonomização, manifestados, segundo Viala, desde o século XVII. As "formas provisórias da estrutura" de que fala Bourdieu seriam, então, marcadas por uma relação conflituosa entre princípios heterônomos (formulados pela

---

[181] *Opus cit*., p. 397.
"[...] De même à propos du processus d'institutionnalisation et d'émergence où, si sont bien exprimées des nuances,c'est l'assignation des limites qui est le principal énoncé. [...]".
[182] *Opus cit*. (2005), p. 154.

Igreja ou pelo poder político) e princípios autônomos, regidos por exigências propriamente estéticas. Como destaca Gisèle Sapiro, apenas no século XIX, a autonomia se impõe no *campo literário* como valor simbólico, devido "ao recuo do controle do Estado da esfera literária, com a liberalização econômica seguida da política, sob a Terceira República. A liberalização do mercado do livro, após a Revolução, e sua industrialização estão na origem da constituição de um verdadeiro mercado de bens simbólicos"[183]. Este mercado vincula-se à constituição de um *pólo de produção restrita*, fundamentado no culto da arte pela arte e na defesa da irredutibilidade do valor estético ao valor mercantil, ao gosto do público e à sanção dos críticos. O pólo de produção restrita se constitui em oposição à lei econômica do *pólo de grande produção*, regido pela dinâmica capitalista de rentabilidade a curto prazo, desenvolvendo a chamada "literatura industrial". Em *L'institution de la littérature*, publicado em 1978, Jacques Dubois analisa a configuração do *campo literário* francês da primeira metade do século XIX e constata que, antes do marco histórico da conquista da autonomia, já se percebe a formação de um *campo de produção restrita*, com escritores reivindicando princípios autônomos e produzindo para seus pares. Avaliando a produção literária de 1830-1840, Dubois declara que, com o desprezo dos produtores ao público burguês, "ela se autonomiza e se fecha sobre si mesma, distinguindo-se, progressivamente, da literatura industrial, que ganha impulso. O romantismo desencadeia o movimento, o Parnaso e o simbolismo vão regular o modelo"[184]. A pertinência de tal declaração pode ser sustentada e comprovada, à luz de reflexões desenvolvidas na primeira parte de *As regras da arte*. Ao apresentar a economia singular do *campo literário* dos anos de 1850, do desenvolvimento do mercado de bens simbólicos, a maneira particular de viver a arte, encarnada pelos heróis

[183] *Opus cit*., p. 95.
[184] DUBOIS, Jacques. *L'institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 2005, p. 66.
"[...] l'étape que franchit la littérature française vers 1830-1840 lorsque, les écrivains se détournant du public bourgeois, elle s'autonomise et se renferme sur elle-même, en se coupant progressivement de la littérature industrielle qui prend son essor. Le romantisme déclenche le mouvement, le Parnasse et le symbolisme vont mettre au point le modèle. [...]".

fundadores, Baudelaire e Flaubert, Pierre Bourdieu estabelece a devida filiação ao grupo do Pequeno Cenáculo, como indica este trecho:

> É significativo que a noção de arte pela arte tenha aparecido a propósito do *Roland furieux* do escultor Jean Duseigneur (ou Jehan du Seigneur), exposto no Salão de 1831: com efeito, é na casa desse artista, na rua de Vaugirard, que se reúnem, por volta de 1830, aqueles que Nerval chama de "o pequeno cenáculo", Borel, Nerval, Gautier, e que, fugindo das extravagâncias dos "Jeune France", reencontrar-se-ão, com posições mais sóbrias, na rua do Doyenné. Pintor que se tornou escritor (como Pétrus Borel e Delescluze), e portanto predisposto a desempenhar o papel de intermediário entre os dois universos, Gautier, o mais "pictórico" dos escritores e o "mestre impecável" da jovem geração (segundo a dedicatória das *Flores do mal*), exprimirá a visão da arte e do artista que se elabora no seio desse grupo: desenvolver livremente a invenção intelectual, ainda que ela deva chocar o gosto, as convenções e as regras, odiar e recusar acima de tudo aqueles que os pintores designam como "merceeiros", "filisteus" ou "burgueses", celebrar os prazeres do amor e santificar a arte, considerada como o segundo criador. Associando o elitismo e o antiutilitarismo, o artista zomba da moral convencional, da religião, dos deveres e das responsabilidades e despreza tudo que poderia evocar a idéia de um serviço que a arte teria a prestar à sociedade.[185]

Além de contar com Théophile Gautier, fundador da teoria da arte pela arte, entre seus integrantes, o pequeno Cenáculo é valorizado por Bourdieu, no que concerne ao processo de conquista da autonomia do *campo*, por constituir a primeira comunidade artística a ostentar radicalmente sua insubmissão a princípios heterônomos, defendendo a arte como valor sagrado e se distinguindo do mundo burguês, através da excentricidade de vestimentas, estilo de vida boêmio e indiferença ao sucesso comercial. A partir de então, torna-se evidente a impertinência e a não funcionalidade de uma ruptura brutal e definitiva entre um antes de 1850 e um pós 1850, no processo de emergência de um *campo* autônomo. Os trabalhos de Anthony Glinoer, igualmente voltados para a análise do *campo literário* da primeira metade do século XIX, atribuem ao movimento romântico o estatuto de uma "linha de crista", no processo de composição da geografia do *campo* de 1850. Glinoer se posiciona de forma segura no debate referente à extensão histórica da pertinência do conceito de *campo literário*, afirmando que

---

[185] *Opus cit*. (2005), p. 156.

> os mecanismos revelados por Pierre Bourdieu se manifestariam além mesmo do quadro que ele se estipulara. O período romântico, marcado pela introdução do capitalismo na edição, logo, pelas primeiras formas de «transformação da literatura em mercadoria», se aplica, em todos os casos, a este tipo de descrição: de Hugo a Flaubert e, talvez, de Delacroix a Courbet, tudo seria apenas uma questão de medida; [...].[186]

Ao longo desta tese, sobretudo nos capítulos referentes à formação do Pequeno Cenáculo, à tela de hábitos boêmios e rituais de criação desenvolvidos pelo grupo, e, especialmente, naquele referente ao investimento de Pétrus Borel no *posicionamento* (cf. 2.2) de recusa do sucesso econômico, tal discussão será retomada. A análise da *trajetória* de Borel permitirá, igualmente, descrever diferentes estratégias de composição e exibição da singularidade do "artista puro", seja através das extravagâncias *jeune-France*, seja por meio da autoapresentação como uma personagem saturnina, condenada à miséria.

2.2 Da literatura como *discurso constituinte*: a Análise do Discurso de Dominique Maingueneau

Em *Discurso Literário* (2006), o linguista Dominique Maingueneau apresenta uma teoria da enunciação literária que põe em xeque os esquemas tradicionais de análise dos textos literários, as abordagens "internas" e "externas", já mencionadas neste trabalho, que atingiram um ápice por volta de 1960. Seguindo os pressupostos da Análise de Discurso de Linha Francesa, Maingueneau assinala a inoperância e a defasagem conceitual destas abordagens, ainda adotadas atualmente, que insistem em abrir fendas entre o dizer e o dito, o texto e o contexto, desconsiderando as diversas problemáticas relativas à concepção do fato literário,

---

[186] GLINOER, Anthony. "Enfances du champ littéraire français: à propos de l'époque romantique". In: DUBOIS, Jacques ; DURAND, Pascal ; WINKIN, Yves (Org.). *Le symbolique et le social*. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle. Les Editions de l'Université de Liège, 2005, p. 139.
"[...] Les mécanismes mis au jour par Pierre Bourdieu seraient-il à l'œuvre au-delà même du cadre qu'il s'était fixé. La période romantique, marquée par l'introduction du capitalisme dans l'édition, donc par les premières formes de « transformation en marchandise de la littérature », se prête en tous les cas bien à ce type de description: de Hugo à Flaubert, et sans doute de Delacroix à Courbet, tout ne serait qu'une question de mesure ; [...]".

suscitadas com o desenvolvimento das teorias da enunciação linguística, da midiologia, do *campo literário* de Pierre Bourdieu, entre outras. Neste livro, Dominique Maingueneau retoma e aprofunda a proposta já apresentada em *O Contexto da obra literária* (2001), fundamentada no enlaçamento entre a enunciação, o enunciado e o contexto de produção, com interesse particular pelas condições de emergência das obras. Em *Discurso Literário* este processo de enlaçamento é reafirmado e recebe uma nova justificativa, à luz do conceito de *discurso constituinte*.

Desde 1995[187], Maingueneau sustenta o enquadramento da literatura na categoria dos *discursos constituintes*, noção que remete a um plano específico da produção verbal, composto por discursos que se propõem como discursos de Origem, ou seja, discursos que se autorizam por si mesmos. Tal reflexividade em termos de auto-instauração vincula-se a sua proeminência na configuração do interdiscurso, visto que ocupam uma posição limite, tendo "a seu cargo o que se poderia denominar o *archeion*[188] de uma coletividade. Esse termo grego [...] associa [...] intimamente o trabalho de *fundação* no e pelo discurso, a determinação de um lugar vinculado com um *corpo de locutores consagrados* e uma elaboração da *memória*"[189]. Esse estatuto limite dos *discursos constituintes* lhes confere o potencial de determinar sentidos aos atos da coletividade, assumindo a função de fiador de vários gêneros de discurso, como argumento de autoridade, dado que "com eles, são formuladas em toda a sua acuidade as questões relativas ao carisma, à Encarnação, à delegação do absoluto: a fim de autorizar-se por si mesmos, eles devem se propor como ligados a uma fonte legitimadora"[190]. Dentre as possíveis fontes fundadoras deste discurso, Maingueneau elenca a tradição, a verdade, a beleza, a lei. Torna-se evidente, então, que paralelamente à *autoconstituance*, estes discursos

[187] Cf. MAINGUENEAU, D. e COSSUTA, F. "L'analyse des discours constituants". In: *Langages*, 117, mars 1995, p. 112-125.
[188] Étimo do *archivum* latino, este termo contém um significativo valor polissêmico, designando "fonte", "princípio", "mandamento", "poder" (com base em *arché*), mas também "sede de autoridade", "corpo de magistrados" e "arquivos públicos".
[189] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 61.
[190] *Idem, Ibidem*.

também manifestam uma propriedade *heteroconstituinte*, figurando como instância legitimadora de outros discursos. Assim, por exemplo, "o jornalista às voltas com um debate sobre um problema social recorrerá muito naturalmente à autoridade do intelectual, do teólogo ou do filósofo. Mas o inverso não acontece"[191].

Segundo Dominique Maingueneau, a análise da "constituição" (autofundação) desses discursos deve abarcar duas dimensões indissociáveis: o processo de instauração do discurso, por meio da autolegitimação da *cena de enunciação*, como foi explicado acima, e a representação desta instauração peculiar dos *discursos constituintes*, através de uma atividade enunciativa. Esta circularidade entre as condições de instituição do discurso e representação enunciativa constitui uma das características fundamentais da *constituance* discursiva, determinando e justificando a correspondência do extradiscursivo com o intradiscursivo, mais especificamente, das operações enunciativas que engendram o discurso com os modos de coesão e organização textual que tal discurso pressupõe e orienta. Com base nesta definição dos *discursos constituintes*, Maingueneau aterra as fendas entre o dizer e o dito, conteúdo e *medium*, o interior do texto e o exterior de práticas não verbais, dado que a enunciação desta categoria de discursos "se instaura como dispositivo de legitimação de seu próprio espaço, incluindo seu aspecto institucional; ela articula o engendramento de um texto e uma maneira de inscrever-se num universo social"[192].

A noção de *discurso constituinte* também permite ao lingüista francês desconstruir a *doxa* romântica concernente ao estatuto de exceção atribuído à literatura, pois, apesar de conter traços específicos, o discurso literário não constitui uma "esfera" isolada, e compartilha propriedades com outros tipos de discurso. Invariantes relativas às condições de emergência, função, dispositivo enunciativo, funcionamento, circulação e situações de comunicação permitem agrupar discursos como o literário, o filosófico, o religioso e o científico na

[191] MAINGUENEAU, Dominique. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008, p. 38.
[192] *Opus cit*. (2006), p. 62.

categoria discursiva dos *discursos constituintes*. Como salienta Dominique Maingueneau, a inserção da literatura nesta categoria discursiva, com estatuto equivalente ao dos discursos filosófico, religioso e científico, suscita certo grau de resistência e estranheza entre pesquisadores. Tal reação se fundamenta na aproximação equivocada entre "constituinte" e "fundador", bem como no desconhecimento dos diversos regimes de *constituance*. Analisando os discursos literário e filosófico, Maingueneau constata que este último gere sua "constituição" discursiva diluindo as particularidades das operações enunciativas em seu conteúdo doutrinal. De acordo com Cossuta[193], a reflexividade especulativa constitui elemento-chave no modo de *constituance* filosófica, responsável por apagar os contornos do quadro enunciativo, absorvendo-o ou tematizando-o no plano conceitual, de modo a construir uma *cenografia* que se legitima ao propor o desvanecimento do próprio "cenário". Em contrapartida, o discurso literário gere sua *constituance* por vias oblíquas, visto que sua estrutura e fundamentos são ocultados pelo quadro enunciativo instaurado na/pela obra. O regime de "constituição" literária se particulariza por camuflar os traços e instâncias legitimadoras da enunciação, através da valorização da dimensão figurativa. A encenação requerida pela atividade enunciativa é devolvida ao enunciado, de forma que o processo de reflexividade ficcional se dissolve e o universo de sentido promovido pelo discurso é reconhecido como legítimo. O regime de "constituição" discursiva peculiar à literatura não se estrutura na construção de uma *cena de enunciação* que se autolegitima por via da tematização de esquemas conceituais ou em termos de revelação divina. Como exemplo de gerenciamento da *constituance* literária, Maingueneau cita a invocação do poeta à Musa, como instância pretensamente responsável pela narração. Neste caso, o enunciador adquire um estatuto "xamânico" e situa-se num limite último, uma vez que "participa tanto do mundo humano como de forças transcendentes que a Musa encarna. Uma maneira de gerir a

[193] Cf. COSSUTA. "Discours littéraire, discours philosophique: deux formes d'auto-constitution?". In: AMOSSY, Ruth e MAINGUENEAU, Dominique (orgs.). *L'analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2004.

‘constituência’ é apresentar sua fala como vinda de um Outro, para além da fala (a Musa) sem, contudo, atribuí-la plenamente a esse Outro”[194]. Finalmente, o linguista francês declara que a análise das especificidades da *constituance* literária deve abranger três dimensões: a composição da *cenografia enunciativa*, o investimento de um código de linguagem e a construção de um *ethos* discursivo, dado que a circularidade entre o discurso e sua instauração incide particularmente sobre estas dimensões. O foco de análise do presente trabalho se restringe a apenas uma das três dimensões elencadas, a *cenografia*.

A classificação da literatura como discurso desestrutura, automaticamente, a concepção autotélica da obra literária, logo a doxa advinda do romantismo, centralizada na individualidade e na genialidade do criador, apresentado como instância sacralizada e protegida das determinações externas, em uma espécie de berlinda virtual. Com o desenvolvimento dos trabalhos do lingüista francês Émile Benveniste, a noção de discurso ultrapassa a simples definição de unidade lingüística composta por uma sequência de frases, abandona o campo de oposição entre língua e fala, erroneamente equiparado a esta última como ocorrência casual do sistema lingüístico, aproximando-se, assim, do conceito de enunciação, uma vez que o discurso é atribuído a um sujeito específico e as condições de intersubjetividade adquirem relevância. Os estudos realizados no campo da Análise de Discurso reconhecem que “o discurso tem sua regularidade, tem seu funcionamento que é possível apreender se não opomos o social e o histórico, o sistema e a realização, o subjetivo ao objetivo, o processo ao produto”[195]. Desta forma, a noção de discurso implode as barreiras entre texto e contexto e desarticula o postulado da doxa romântica, pois, como afirma Maingueneau,

> as condições do *dizer* permeiam aí o *dito*, e o *dito* remete a suas próprias condições de enunciação [...]. A partir do momento em que não se podem separar a instituição literária e a enunciação que configura um mundo, o discurso não se encerra na interioridade de uma intenção, sendo, em vez,

[194] *Opus cit*. (2006), p. 64.
[195] ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002, p. 22.

> disso força de consolidação, vetor de um posicionamento, construção progressiva, através do intertexto, de certa identidade enunciativa e de um movimento de legitimação do próprio espaço de sua enunciação. [...][196]

A abordagem proposta por Dominique Maingueneau, baseada no conceito de *discurso constituinte*, tem sua estrutura moldada pela teoria do *campo literário* de Pierre Bourdieu. A dinâmica de "luta" por posições hegemônicas que instaura e estrutura o *campo literário* é retomada por Maingueneau ao estabelecer correspondências entre a lógica de composição da *cenografia enunciativa* das obras literárias e o espaço que tornou possível a produção destas obras, em momento e condições específicas da história do *campo literário*. Segundo o linguista francês, o valor da teoria sociológica de Bourdieu consiste em destacar a presença de mediações institucionais orientando o processo criador, de modo a enfatizar o papel do escritor como agente "interessado" em interferir na estrutura do *campo*, visando obter lucros econômicos ou simbólicos. Assim, Bourdieu recusa a parcela de excesso atribuída à criação literária, herança romântica sustentada, ainda hoje, pelos representantes das humanidades tradicionais, como também pulveriza as ilusões constitutivas de representações da literatura defendidas pelos literatos "puros". Estes qualificam a abordagem de Pierre Bourdieu como "reducionista" e "sociologista", enquanto Maingueneau, apesar de retomar e adaptar conceitos da teoria do *campo literário*, tece a seguinte crítica:

> [...] A teoria do campo [...] não consegue sair da oposição entre estrutura e conteúdo; se, por vezes, Bourdieu revela interesse pelo conteúdo de ficções literárias, nunca se vai além da concepção espontânea da obra como reflexo de uma realidade social já dada. Essa sociologia não visa articular as "estruturações" dos conteúdos, a enunciação e a atividade de posicionamento num dado campo, quando é de fato aí que reside o motor da atividade criadora. Há, por certo, em Bourdieu atores num campo, mas não uma cena de enunciação; a atividade enunciativa não contribui para criar o contexto da obra. A "verdade" já está presente, oferecida no contexto, ou seja, uma posição no campo, e a atividade criadora apenas a manifesta e conforta.[197]

Tal crítica aponta os limites da sociologia da literatura, no que se refere ao trabalho de análise textual das obras, evidenciando a ineficácia e as restrições da seleção desta abordagem

[196] *Opus cit*. (2006), p. 43.
[197] *Idem*, p. 48.

como único instrumental teórico. Maingueneau propõe a integração da teoria de Bourdieu aos postulados de uma disciplina do campo das ciências da linguagem, como a Análise de Discurso, a fim de se conceber, integralmente, o fato literário em sua complexidade e paradoxos. Por outro lado, Dominique Maingueneau reconhece o mérito da teoria de Pierre Bourdieu em remeter a produção literária a um microcosmo específico da sociedade, o *campo literário*, e não ao macrocosmo social em sua amplitude. Todavia, o lingüista francês relativiza novamente a funcionalidade da *teoria do campo* de Pierre Bourdieu, enquanto instrumental teórico utilizado na Análise de Discurso, com base na seguinte argumentação:

> Se nos filiamos a um procedimento da análise de discurso, não podemos nos contentar em refletir em termos de atores, posições e lutas pela autoridade. É necessário traduzir isto em termos de identidade enunciativa. Esta é a razão pela qual, nos anos de 1970, fui levado a transpor o campo de P. Bourdieu em "campo discursivo", considerado como um espaço onde interagem diferentes "posicionamentos", que são fontes de enunciados e que devem constantemente redefinir seu próprio lugar de enunciação, legitimando-o.[198]

Em última instância, Maingueneau propõe uma concepção amplificada da instituição literária, definindo este "campo discursivo", animado por *posicionamentos* estéticos distintos em concorrência pela legitimidade enunciativa, como apenas um dos três planos que compõem o espaço literário e se atravessam mutuamente. O segundo plano deste espaço figura como uma *rede de aparelhos*, na qual os indivíduos se constituem em escritores ou leitores, sendo também o plano onde se realizam os contratos genéricos e onde atuam as instâncias mediadoras e legitimadoras da produção literária, como editores, críticos, professores e livrarias. O terceiro plano do espaço literário é apresentado como uma sorte de *arquivo*, composto por intertexto e "lendas" (gestos criadores consagrados) que formam a

---

[198] MAINGUENEAU, Dominique. "Champ discursif et positionnement". In: CHIRON, Pierre et CLAUDON, Francis (Org). *Constitution du champ littéraire: limites, intersections, déplacements*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 433-434.
"Si on s'inscrit dans une démarche d'analyse du discours, on ne peut pas se contenter de raisonner en termes d'acteurs, de positions et de luttes pour l'autorité. Il faut bien traduire cela en termes d'identité énonciative. C'est pourquoi dans les années 1970 j'ai été amené à transposer le champ de P. Bourdieu en « champ discursif », considéré comme un espace dans lequel interagissent différents « positionnements » qui sont sources d'énoncés et qui doivent constamment redéfinir, en le légitimant, leur propre lieu d'énonciation. [...]".

memória discursiva, possibilitando a legitimação de *posicionamentos enunciativos* por subversão ou filiação a determinado modelo.

Sob uma outra perspectiva, o lingüista francês problematiza a noção de *campo*, com base no conceito de *paratopia*. Um dos traços fundamentais dos *discursos constituintes* diz respeito à inserção problemática no espaço social, dado que o produtor de um texto constituinte é incondicionalmente remetido a uma posição instável no interior da sociedade. A enunciação literária é marcada pela impossibilidade de ancoragem em um determinado lugar, acarretando aos seus produtores um difícil pertencimento ao espaço social. Assim, a tomada de palavra no âmbito do discurso literário determina uma tensa negociação entre o lugar e o não-lugar dentro do macrocosmo social, uma localização paradoxal dos enunciadores, definida como *paratopia*. Esta localidade parasitária, que remete ao potencial da literatura de se constituir mediante a impossibilidade de demarcar um território estável, sustenta a argumentação elaborada por Maingueneau, relativa à concepção metafórica dos conceitos de *campo* ou espaço literário, validados com o devido uso de aspas, como indica este fragmento:

> [...] o espaço literário faz, num certo sentido, parte da sociedade, mas a enunciação literária desestabiliza a representação que se tem normalmente de um lugar, algo dotado de um dentro e um fora. Os "meios" literários são na verdade fronteiras. A existência social da literatura supõe ao mesmo tempo a impossibilidade de ela se fechar em si mesma e a de se confundir com a sociedade "comum", a necessidade de jogar com esse meio termo e em seu âmbito. [...] Enquanto discurso constituinte, a instituição literária não pode de fato pertencer plenamente ao espaço social, mantendo-se antes na fronteira entre a inscrição em seus funcionamentos tópicos e o abandono a forças que excedem por natureza toda economia humana. Isso obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível.[199]

Assim, a definição do *espaço literário* como um campo estável e com limites balizados torna-se inoperante, uma vez que desconsidera um dos principais índices da *constituição* literária, a deslocalização. Todavia, sem localização, não há instituições legitimadoras e gestoras da produção e consumo das obras. O *espaço literário* deve ser

[199] *Opus cit*. (2006), p. 91-92.

classificado como um território de natureza instável, ou seja, paratópico, acarretando uma impossível inclusão/exclusão na sociedade. Os modelos de comportamento e lugares paratópicos que orientam a composição das obras literárias variam ao longo dos séculos e de acordo com as transformações sociopolíticas, pois, "a paratopia, invariante em seu princípio, assume [...] faces sempre mutantes, dado que explora fendas que não cessam de abrir-se na sociedade"[200]. Dominique Maingueneau elenca localidades paratópicas por excelência, como os salões, os cafés e as "tribos" literárias, localidades cujas normas e relações de força determinam os empreendimentos criadores, logo o processo de emergência das produções artísticas. Na França, o salão dos séculos XVII e XVIII aparece como um espaço restrito, relativamente autônomo, no qual os artistas, personificando a ambivalência de sua *posição* na sociedade da época, participam como convidados, mas devendo também divertir ou tecer louvores aos anfitriões. O salão abriga atividades mundanas, futilidades e jogos de sedução dos poderosos, mas este espaço propicia aos artistas estabelecer relações com o círculo do poder, indispensável à produção das obras, indicando a condição parasitária da literatura. No século das Luzes, assim como no século XIX francês, o café figura igualmente como local paratópico privilegiado de criação artística. No período romântico, dada a obtenção de certo grau de autonomia do *campo literário* à época, os artistas se reúnem nos cafés, espaço de dissipação de tempo e dinheiro, inversamente proporcional à economia burguesa, vinculando os gestos criadores ao estilo de vida boêmio, de forma a ostentar sua segregação do mundo burguês do trabalho. Finalmente, através da formação de grupos, escolas e cenáculos, denominados por Maingueneau como *tribos* literárias, os artistas fundam comunidades potencialmente paratópicas, uma vez que integram a sociedade, mas são regidas por leis próprias, ditadas por seus membros e em acordo com suas reivindicações estéticas. Entretanto, "a existência de uma tribo não implica necessariamente frequentar sempre os mesmos lugares.

[200] *Idem,* p. 93.

Ela pode resultar de trocas de correspondência, de encontros ocasionais, de semelhanças nos modos de vida, de projetos convergentes"[201], etc. Verifica-se a formação de tribos invisíveis, explicada em termos de identificação a escritores passados, formando uma comunidade espiritual, que permite ao produtor legitimar seu exercício da atividade literária. Retomando a relação entre *tribo* e *paratopia*, constata-se que a participação dos artistas nestas comunidades, salões ou cafés possibilita estruturar e administrar sua posição insustentável, por meio de uma forma de pertencimento desarraigada. Entretanto, o trabalho dos escritores incide na fronteira oscilante entre sociedade e *espaço literário*, de modo que "freqüentar esses lugares não é suficiente para suscitar um trabalho criador, (mas sim) a maneira singular de o escritor se relacionar *ao mesmo tempo* com a sociedade fortemente tópica e com os espaços fracamente tópicos"[202]. Em contrapartida, alguns criadores gerem a *paratopia* constitutiva da literatura por meio de um empreendimento individual, como o recolhimento em localidades interioranas. Além destas zonas paratópicas abertas na sociedade e das estratégias de retirada da dinâmica social, os escritores exploram e administram igualmente sua condição paratópica por identificação a grupos ou indivíduos marginalizados ou excluídos da sociedade, como judeus, boêmios, ciganos, andarilhos, profetas, eremitas, mulheres, saltimbancos.

A noção de *paratopia*, apresentada até então como traço inerente aos *discursos constituintes* e relacionada com tipos de sociabilidade e lugares fracamente tópicos que alimentam a produção das obras, é complementada e especificada à luz do conceito de *paratopia criadora*. Esta, segundo Maingueneau, só se desenvolve mediante a integração a um projeto criador. Freqüentar salões e cafés, ocupar posições marginais, sofrer expatriação ou recorrer ao exílio voluntário não implicam na constituição de uma atividade de criação e enunciação. A *paratopia* não pode ser definida como condição ou produto, suporte ou quadro da enunciação literária, visto que "[...] a paratopia é simultaneamente aquilo de que se precisa

[201] *Idem*, p.96.
[202] *Idem, ibidem*.

ficar livre por meio da criação *e* aquilo que a criação aprofunda; é a um só tempo aquilo que cria a possibilidade de acesso a um lugar e aquilo proíbe todo pertencimento"[203]. Desse modo, a *paratopia* aparece como motor da criação literária, fazendo emergir a figura do *insustentável*: a fim de viabilizar sua difícil inscrição social, o escritor é impelido ao movimento de elaboração da obra, entretanto, ao escrever preserva sua posição topicamente problemática, atuando cíclica e paradoxalmente como agente e vítima de sua própria condição paratópica. Em última instância, tal exclusão ou posição *insustentável* dos escritores figura não só como motor, mas também como conteúdo da criação, uma vez que os paradoxos relativos à inscrição social da enunciação literária são reconstituídos na composição do dispositivo enunciativo instaurado na/pela obra. Tal particularidade se justifica pelo fato de que "na qualidade de enunciação profundamente ameaçada, a literatura não pode dissociar seus conteúdos da legitimação do gesto que os propõe; a obra só pode configurar um mundo se este for dilacerado pela remissão ao espaço que torna possível sua própria enunciação"[204].

Dentre os principais tipos de *paratopia*, Dominique Maingueneau enumera a *paratopia de identidade*, a *paratopia espacial*, a *paratopia temporal* e a *paratopia lingüística*. A primeira se ramifica em *paratopia familiar*, referente à condição dos filhos bastardos, adotados, órfãos e das crianças abandonadas; *paratopia sexual*, abrangendo a categoria dos homossexuais, travestis, transexuais e hermafroditas; *paratopia social*, relativa aos grupos ou indivíduos excluídos e em posição marginal em uma dada sociedade, englobando aspectos religiosos, questões de nacionalidade ou clã, estratificação social, etc. Nesta subclasse, a relação com a sociedade se configura em termos de *marginalidade tolerada* (saltimbancos, prostitutas, boêmios, profetas, trabalhadores clandestinos), de *antagonismo* (salteadores, revolucionários, membros de partidos de oposição) ou de *alteridade* (espelhamento em um modo de vida inteiramente outro, atração pelo primitivo, exotismo ou ainda a realidade

[203] *Idem*, p. 109.
[204] *Idem*, p. 119.

particular dos alienados). A *paratopia de identidade* pode atingir nuances máximas, problematizando o pertencimento do indivíduo à humanidade, seja por aspectos *físicos* (raça, doença, deficiência, deformações congênitas), *morais* (a situação do criminoso) ou *psíquicos* (a loucura, as perversões). O segundo grande tipo, a *paratopia espacial*, diz respeito à condição dos exilados, dos parasitas sociais, dos nômades, dos reféns de prisões secretas, entre outros. A *paratopia temporal*, terceira grande modalidade, se manifesta através da incompatibilidade dos indivíduos ou grupos com os valores, a política ou a moral de sua época, apresentando comportamento ultrapassado ou muito à frente de seu tempo. O último tipo, a *paratopia lingüística*, assume lugar de destaque nos estudos literários, remetendo ao investimento do criador em diferentes línguas ou registros lingüísticos no processo de escritura. Estes tipos de *paratopia* não devem ser avaliados por uma relação excludente, mas sim complementar, dado que um escritor pode amalgamar, em sua *trajetória*, várias modalidades paratópicas.

Como destaca Dominique Maingueneau, a *paratopia*, localidade instável e parasitária, acaba por configurar o espaço paradoxal, "no qual os discursos constituintes devem delimitar um território, correlato de uma identidade discursiva, aquele no qual se instalam *posicionamentos* concorrentes"[205]. A dinâmica de concorrência entre *posicionamentos* no seio do *espaço literário*, apresentada por Maingueneau, segue o esquema de significação por oposição, peculiar à teoria do *campo* de Pierre Bourdieu. Operando as devidas modificações, Maingueneau adapta a teoria sociológica ao campo da Análise do Discurso, tratando do conflito entre discursos produzidos pelos agentes, bem como dos diferentes ritos e normas compartilhados por escritores ou *tribos* literárias. Em uma perspectiva mais ampla, o lingüista francês aponta a manifestação desta relação conflituosa entre os múltiplos *discursos constituintes*, visando se propor como detentor exclusivo do *archeion*. A gestão dessa

[205] *Idem.*, p. 68.

coexistência problemática consiste em um traço constitutivo desses discursos, visto que sua legitimação e delimitação estão condicionadas a um processo de atravessamento mútuo. Desta forma, os *discursos constituintes* "se excluem e se convocam simultaneamente: se o discurso científico não pode propor-se sem conjurar de modo incessante a ameaça do discurso religioso, este não pára de negociar seu estatuto com relação ao discurso científico..."[206].

No livro *Discurso literário*, Dominique Maingueneau define os *posicionamentos* construídos no espaço literário, como "doutrinas, escolas, movimentos... Trata-se da construção de uma identidade enunciativa que é tanto "tomada de posição" como recorte de um território cujas fronteiras devem ser incessantemente redefinidas"[207]. No entanto, em publicações posteriores, como nos textos reunidos em *Cenas da enunciação* (2008), Maingueneau reconhece a limitação desta definição inicial, através da seguinte constatação:

> Essa noção de "posicionamento" (doutrina, escola, teoria, partido, tendência etc) é demasiado pobre; ela implica apenas que os enunciados são relacionados a diversas entidades enunciativas que se delimitam umas as outras. Eis um tema recorrente na análise do discurso da França: a unidade de análise pertinente não é o discurso em si mesmo, mas o sistema de referência aos outros discursos através do qual ele se constitui e se mantém; [...][208]

A relação de concorrência entre *posicionamentos enunciativos* é então responsável por dotar a estrutura do "campo discursivo" de um equilíbrio instável, impondo-lhe uma dinâmica particular. Maingueneau apresenta um ajuste no conceito de *posicionamento*, alertando para a possibilidade de não haver confronto aberto entre *posicionamentos* distintos, apesar de continuarem se delimitando reciprocamente. Como exemplo, Maingueneau apresenta, no artigo *Champ discursif et positionnement* (2008), a situação em que

> diferentes grupos ou indivíduos em concorrência não correspondem a posicionamentos associados a manifestos e a doutrinas estéticas, mas, dividindo aproximadamente os mesmos pressupostos estéticos e investindo aproximadamente nos mesmos gêneros, se diferenciam apenas por seus "estilos" e suas temáticas.[209]

---

[206] *Idem*, p. 63.
[207] *Idem*, p. 151.
[208] *Opus cit*. (2008), p. 43.
[209] *Opus cit*. (2008), p. 440.

Desse modo, por meio dos traços constitutivos do *posicionamento*, cada escritor propõe, à sua maneira, qualificações específicas que conferem direito à palavra. Tais qualificações variam ao longo do tempo, conforme as mudanças na estrutura do *campo literário*, fato evidenciado pelos diferentes perfis dos enunciadores em potencial, na época do Iluminismo, do Romantismo e do Naturalismo, por exemplo. Nestes estados históricos da produção literária, a autoridade enunciativa está vinculada à posse ou aquisição de qualificações distintas, como o conhecimento das ciências e humanidades, a sensibilidade exacerbada e a postura observadora, a neutralidade científica no processo criador e o conhecimento da teoria evolucionista. Maingueneau define como *vocação enunciativa* o reconhecimento do direito a produzir literatura, mediante o fato de se dispor da qualificação requerida para se definir como escritor num dado estado do *campo*. Desta forma, além das particularidades estéticas, a concepção de literatura legítima é formulada pelos autores em função das qualificações de que dispõem, desqualificando, implícita ou explicitamente, escritores, escolas ou tipos de qualificação contra os quais se configura tal *posicionamento*.

Paralelamente à exibição teatral de determinada qualificação, o conceito de *posicionamento* abrange igualmente o modo de vida dos escritores, as práticas e os lugares que são investidos no processo de criação. Com base na noção de *ritos genéticos*, Maingueneau designa as atividades relativas à elaboração, redação, pré-difusão e publicação das obras literárias. A invenção de *ritos genéticos* legítimos é indissociável do tipo de existência social assumido pelos escritores, como a vida boêmia, ou recolhimento em bibliotecas ou quartos à prova de som, o isolamento em localidades campestres, etc. A manifestação de tais comportamentos é compatível com a *posição* reivindicada no *campo literário*, bem como com a *cenografia enunciativa* do texto advindo da tela de hábitos

---

"[...] Il arrive ainsi souvent que les différents groupes ou individus en concurrence ne correspondent pas à des positionnements associés à des manifestes et des doctrines esthétiques mais, partageant à peu près les mêmes présupposés esthétiques et investissant plus ou mois les mêmes genres, diffèrent seulement par leurs « styles », leurs thématiques".

moldada. Deve-se considerar, então, a imbricação entre uma modalidade de organização social e um modo de existência das obras. No que concerne à estratégia de afastamento do mundo como *rito genético*, empreendida por uma parcela expressiva de escritores, Dominique Maingueneau põe em evidência que a pretensão de escapar a todo pertencimento constitui uma das principais características do discurso literário. Tal pretensão se baseia no fato de que "os escritores, (tendo) por pares os eremitas que se afastaram do mundo ou os filósofos solitários, [...] podem sem dúvida afastar-se das cidades, mas não sair do espaço que seu estatuto lhes confere e com base no qual propõem seus atos simbólicos"[210]. O conceito de *rito genético* será retomado e desenvolvido na seção 5.3 do presente trabalho, referente à composição da *cenografia enunciativa* da prosa frenética de Pétrus Borel.

Enquanto *discurso constituinte*, o discurso literário se delimita e se legitima por uma relação particular com a memória, com a rede interdiscursiva. A natureza *constituinte* da literatura permite classificar seus enunciados em termos *inscrições*. Maingueneau explica o caráter exemplar peculiar à *inscrição*, declarando que "ela segue exemplos e dá o exemplo. Produzir uma inscrição não é tanto falar em seu [*sic*] nome quanto seguir o rastro de um Outro invisível, que associa enunciadores-modelo de seu próprio posicionamento [...]"[211]. Desta forma, as *inscrições* são marcadas por uma repetição constitutiva, indiciando sua filiação a certo ponto do interdiscurso. Este é definido por Eni Orlandi como "memória discursiva: o saber discursivo que torna possível todo dizer e que retorna sob a forma do pré-construído, o já-dito que está na base do dizível, sustentando cada tomada de palavra."[212]. Tal filiação à rede do pré-construído não consiste, no entanto, em uma retomada pura e simples de enunciados já formulados, havendo abertura para processos de atualização, rejeição ou desconstrução. Orlandi explica estas possibilidades através da seguinte constatação:

---

[210] *Opus cit*. (2006)., p. 69.
[211] *Idem*, p. 63.
[212] *Opus cit*., p. 31.

> [...] há uma relação entre o já-dito e o que se está dizendo que é a que existe entre o interdiscurso e o intradiscurso ou, em outras palavras, entre a constituição do sentido e sua formulação. Courtine[213] (1984) explicita essa diferença considerando a constituição – o que estamos chamando de interdiscurso – representada como um eixo vertical onde teríamos todos os dizeres já ditos – e esquecidos – em uma estratificação de enunciados que, em seu conjunto, representa o dizível. E teríamos o eixo horizontal – o intradiscurso – que seria o eixo da formulação, isto é, aquilo que estamos dizendo naquele momento dado, em condições dadas.[214]

Com base na relação estruturante entre discurso literário e memória discursiva, Dominique Maingueneau destaca a inter-relação entre as estratégias de *posicionamento* de um autor e a definição de um percurso no arquivo literário ou intertexto, subvertendo, deslocando, reavaliando ou espelhando modelos legados por uma tradição. Assim, a partir do modelo de percurso que elege e traça no intertexto, bem como daqueles que exclui, em um processo de seleção de ordem inconsciente, "o criador indica qual é para ele o exercício legítimo da literatura. Ele não se opõe a todos os outros exercícios tomados em bloco, mas essencialmente a alguns deles: o Outro não é qualquer um, mas aquele que é primordial não ser"[215]. Deve-se também ressaltar que o intertexto acionado na produção de uma obra consiste em um *corpus* heterogêneo, composto por práticas discursivas literárias e não-literárias, como, por exemplo, a relevante participação da imprensa na instituição literária do século XIX francês.

A escolha genérica operada pelos escritores também aparece como instância determinante na delimitação do *posicionamento enunciativo*. O investimento do criador em um gênero específico, excluindo automaticamente tantos outros, constitui elemento-chave na construção da identidade discursiva. Na configuração de algumas doutrinas ou escolas literárias, o *posicionamento* estético requerido está condicionado à eleição de certo gênero textual, como, por exemplo, o investimento dos escritores naturalistas no romance ou da boemia literária do século XVIII francês nos libelos difamatórios. Sob uma outra perspectiva, verifica-se que para se legitimar a obra deve intervir em um determinado estado da hierarquia

[213] Cf. COURTINE, J. J. "Définition d'Orientations Théoriques et Méthodologiques en Analyse du Discours". In: *Philosophiques*, vol. IX, n. 2, Paris, 1984.
[214] *Opus cit.*, p. 32-33.
[215] *Opus cit*. (2006), p. 163.

dos gêneros, retomando ou desqualificando modelos genéricos do arquivo literário. Como salienta Maingueneau, a recusa de determinados gêneros, na busca da legitimação enunciativa, acaba até mesmo por originar simulacros de gêneros polêmicos. Em última instância, ao intervir na hierarquia dos gêneros, uma obra ou um dado *posicionamento* altera as relações de força do *campo literário*, neutralizando os valores dominantes, ao propor rupturas máximas e modificar a estrutura do *campo* em próprio benefício, ou fazendo emergir valores pulverizados em "lutas" anteriores, minimizando o impacto da estratégia de subversão.

Finalmente, o arquivo literário mobilizado no processo de legitimação de determinado *posicionamento* não corresponde apenas a um *corpus* textual, mas também a um conjunto de "lendas", ou seja, modelos de existência social de escritores e *ritos genéticos* consagrados. Com base em "lendas" personificadas por *trajetórias* anteriores, os criadores edificam sua própria "lenda", relacionada à defesa de um exercício específico da literatura. Dentre estas "lendas", há aquelas que ilustram o êxito de um empreendimento criador e outras, em menor proporção, que narram o fracasso, consistindo em um exemplo de como não proceder. Desse modo, a partir da primeira obra publicada até sua morte, o escritor está envolvido na gestão de sua própria "lenda", moldada por integração de gestos criadores, modalidade de existência social e textos, bem como por críticas ao seu comportamento e suas obras.

Ao analisar o processo de gênese das obras literárias, Dominique Maingueneau recusa o conceito de "situação de comunicação", caro à lingüística, argumentando que tal conceito reduz a concepção do ato de comunicação literário às circunstâncias de sua produção, considerando-o apenas de um ponto de vista "exterior" ou sociológico, excluindo as particularidades da composição textual. A fim de apreender a emergência das produções literárias em sua totalidade, de uma perspectiva "externa" e "interna" à formulação discursiva, Maingueneau propõe os conceitos de *contexto de produção* e *cena de enunciação*,

mobilizados no processo de análise, segundo uma lógica complementar. O primeiro designa "as condições empíricas de produção de um texto: tal jornalista, tal escritor em carne e osso... escrevendo tal gênero de texto em tais circunstâncias, para tal público"[216]. O segundo se refere aos fatores intradiscursivos, à "situação da qual o texto pretende surgir: [...] aquela na qual o leitor entra em contato com uma instância propriamente literária, em um tempo e em um espaço definidos pela enunciação do texto"[217]. A própria noção de "cena" indica o acionamento de determinadas estratégias pelos escritores, no intuito de mediar, através de uma *mise en scène* enunciativa, sua relação com o público. Esta particularidade da literatura, ato de fala encenado, remete à especificidade de seu regime de *constituance*, já explicado neste capítulo, regime caracterizado pela acentuação da dimensão figurativa ou ficcional, traço que se opõe diametralmente ao regime de *constituição* do discurso filosófico, de natureza especulativa.

A *cena de enunciação* é subdividida em três instâncias concêntricas, apresentadas em ordem decrescente de abrangência: *cena englobante*, *cena genérica* e *cenografia enunciativa*. A primeira indica certo tipo de discurso (literário, religioso, científico), apontando a filiação do texto a determinado campo do conhecimento, fator que orienta a posição a ser tomada pelos leitores quando interpelados e convocados à interpretação. Maingueneau ressalta que a inserção de textos em certa modalidade de *cena englobante* pode sofrer alterações e acomodações ao longo do tempo, citando como exemplo *Les Provinciales* de Pascal, obra filiada, a princípio, ao discurso religioso e, posteriormente, ao literário. O lingüista francês também alerta para a natureza incompleta e superficial da definição de *cena englobante* como tipo de discurso, como ilustra a reflexão transcrita abaixo:

---

[216] MAINGUENEAU, Dominique. *Linguistique pour le texte littéraire*. 4e éd. Paris: Nathan, 2003, p. 11.
"[...] on parlera [...] de **contexte de production** pour désigner les conditions empiriques de production d'un texte: tel journaliste, tel écrivain en chair et en os... écrivant tel genre de texte dans telles circonstances, pour tel public".

[217] *Idem, Ibidem*.
"[...] on parlera de **scène d'énonciation** pour la situation dont le texte prétend surgir: [...] celle où le lecteur entre en contact avec une instance proprement littéraire dans un temps et un espace définis par l'énonciation du texte".

> [...] Com efeito, a própria idéia de haver um ambiente específico e bem delimitado de produção verbal que recebe o nome de "literatura" é característica da conjuntura que surgiu no começo do século XIX e na qual em larga medida ainda nos encontramos. É, porém, bastante evidente que em outros lugares e em outras épocas não se pode falar de "cena literária" da mesma maneira. Tudo o que a noção de cena englobante diz é apenas que certo número de gêneros do discurso partilha do mesmo estatuto pragmático e que a apreensão de um texto ocorre por referência a esse estatuto. [...][218]

A segunda instância, a *cena genérica*, restringe os largos limites da precedente, enquadrando as produções literárias dentro de um gênero específico. A Análise de Discurso não considera os gêneros textuais como meros procedimentos ou "embalagem" de um conteúdo estável, mas sim como elemento central da disciplina, visto que ao propor uma modalidade de comunicação específica, a obra define "um quadro de atividade que é parte integrante do universo de sentido que ela simultaneamente pressupõe e pretende impor"[219]. As propriedades e normas que regulam o estatuto dos diferentes e múltiplos gêneros do discurso se impõem ao trabalho do escritor, como uma sorte de ritual ou contrato, determinando igualmente as expectativas do leitor quando confrontado a modalidades genéricas distintas, como, por exemplo, um conto frenético, um romance naturalista ou uma peça de Eugène Ionesco. Estas normas não são responsáveis apenas por delimitar as peculiaridades de cada gênero, condicionando também uma gama de parâmetros do ato de comunicação literário, tais como: uma finalidade, funções para enunciadores e coenunciadores, inscrição em momentos e lugares apropriados, um suporte material específico, um modo de circulação e de organização textual (relativo à formatação do plano textual e à extensão), um determinado uso da língua, legalização ou recusa da mistura de línguas.

A filiação genérica de uma obra produz sentido, todavia, verifica-se uma complexa problemática, no que concerne à categorização dos regimes e tipos de genericidade. Alguns gêneros são definidos com base em uma ancoragem sócio-histórica, como as canções medievais e a tragédia clássica francesa, ao passo que outros regimes enunciativos conservam

[218] *Opus cit*. (2006), p. 251-252.
[219] *Idem*, p. 229.

suas propriedades, manifestando-se regularmente no decorrer de épocas e culturas. Maingueneau cita como os dois grandes regimes de genericidade, os *gêneros conversacionais* e os *gêneros instituídos*. Estes últimos, privilegiados no campo da Análise de Discurso, subdividem-se em *gêneros autorais*, geridos e, por vezes, definidos paratextualmente pelo autor, e em *gêneros rotineiros*, dispositivos de comunicação determinados e estabilizados por coerções enunciativas determinadas historicamente, logo de fácil reconhecimento. No entanto, mais do que propor novas categorizações ou tipologias genéricas, a grande contribuição da teoria enunciativa de Dominique Maingueneau neste campo de querelas teóricas, consiste em conceber e analisar a instituição dos diferentes tipos de genericidade, a partir da inter-relação da *cena genérica* proposta com a composição da *cenografia enunciativa*. Na França, desde o século XIX, com a obtenção de certo grau de autonomia do *campo literário*, os escritores passam a questionar os rituais e a codificação de *cenas genéricas* preestabelecidas, definindo eles mesmos a genericidade de suas obras. Neste caso, a categorização genérica deixa de figurar como simples "etiqueta", constituindo um ato de *posicionamento* na esfera discursiva, associado, evidentemente, ao acionamento da memória intertextual. O pertencimento genérico é, então, efetuado por meio da retomada, recusa ou desconstrução das normas de modelos genéricos consagrados ou esquecidos. Deve-se também considerar, sobretudo nos dias atuais, a indeterminação genérica como traço capital, elaborado e ostentado, na constituição de movimentos literários e doutrinas estéticas.

A *cenografia enunciativa*, terceira e última instância da *cena de enunciação*, designa o próprio dispositivo enunciativo instaurado no/pelo texto, de forma que esta instância da "cena narrativa" pode ser avaliada como aquela que chega primeiramente ao leitor. A *cenografia* especifica a forma de apresentação do conteúdo de uma obra, a "cena de fala" que permite a instauração do discurso e, que, por sua progressão ao longo do corpo textual, legitima a cadeia enunciativa que instaura. Assim, o processo de legitimação da obra

se realiza mediante a construção de tal "enlaçamento, dando a ver ao leitor um mundo cujo caráter convoca a própria *cenografia* que o propõe e nenhuma outra: através daquilo que diz, [...] a obra tem de justificar tacitamente essa cenografia que ela mesma impõe desde o início"[220]. Constata-se, desse modo, a formação de uma unidade entre *cenografia enunciativa* e discurso literário, em um fenômeno circular de legitimação. Na *cenografia enunciativa* de um texto literário estão contidos, de forma implícita, traços indicativos e qualificativos dos protagonistas deste ato de enunciação, o enunciador e o coenunciador almejado, bem como da inscrição espaço-temporal, *topografia* e *cronografia*, compartilhada por eles. Segundo Maingueneau, estes elementos indiciários da composição da *cenografia* não são propriamente *ditos* pelo texto, figurando como "marcas" ou "rastro" da atividade enunciativa, possível de ser detectado e seguido pelos leitores e analistas. A *cenografia* se *mostra* em diferentes instâncias, manifestando elementos indiciários de três naturezas diferentes: *textuais*, indicação explícita de alguns de seus componentes ou reivindicação de "cenas de fala" já validadas, acionando a memória intertextual; *paratextuais*, referentes às características encontradas em localidades textuais periféricas, como título, epígrafes, prefácios ou vinhetas; *implícitos*, conjunto de referências tácitas a outros "cenários" enunciativos. A *cenografia* global de uma obra literária resulta da integração desses três componentes, responsáveis por especificar e dar forma à *cena de enunciação* mostrada. No que concerne aos empreendimentos de legitimação da *cenografia enunciativa*, os criadores recorrem a estratégias de espelhamento ou contraste a "cenários" de enunciação já validados, dotados de prestígio ou não. Finalmente, vale assinalar a função da *cenografia* como indicador do *posicionamento* de um escritor, dado que além dos temas propostos, as obras se opõem e delimitam diferentes *posições* literárias, pela maneira de compor e gerir suas *cenografias enunciativas*.

[220] *Idem*, p. 253.

2.3 *Cenografia* frenética e metáfora-texto.

O instrumental teórico do presente trabalho se caracteriza pela integração da abordagem sociodiscursiva apresentada acima, com os conceitos de metáfora desenvolvidos por Gérard Genette, autor de obras de referência da teoria e crítica estéticas, e por Éric Bordas, pesquisador da Análise de Discurso de Linha Francesa. A análise da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário*, logo das diferentes *posições* e *posicionamentos enunciativos* assumidos pelo autor, será analisada, em uma primeira instância, com base nos indícios de composição da *cenografia enunciativa* de *Champavert* e de *Madame Putiphar*. Considerando a hipertrofia de determinadas metáforas do grotesco, nestas obras de Pétrus Borel, este trabalho destaca o potencial desta figura de analogia, manifestando-se como elemento estrurante e estrutural, na configuração da *cenografia frenética*[221] das narrativas selecionadas.

A conceituação da metáfora abrange um campo de estudos amplo e problemático, animado por profundas e numerosas querelas teóricas manifestadas ao longo dos séculos e no seio de diferentes disciplinas. “A noção mais antiga de metáfora no Ocidente vem de Aristóteles, do século IV a.C. Segundo ele, uma metáfora é o uso do nome de uma coisa para designar outra”[222]. Naquela época, a metáfora representava apenas uma das numerosas figuras que integravam a *Elocutio*, que constituía, por sua vez, uma das cinco partes da antiga “máquina retórica”, referente à seleção do léxico e à ornamentação do discurso com figuras de estilo. Constata-se, então, que para Aristóteles, a metáfora dotava a língua comum, o sentido literal, de “cores” e “desvios”, tornando o discurso mais luxuoso e atrativo, como evidencia este trecho da *Arte Retórica*: “É necessário, portanto, produzir uma linguagem não familiar, pois as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável.

[221] A definição do frenesi romântico será apresentada no capítulo 5.
[222] SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007, p. 20.

[...] É sobretudo a metáfora que possui clareza, agradabilidade e exotismo [...]"[223]. Posteriormente, verifica-se um movimento de restrição das cinco partes que compunham a "máquina retórica", operado pelos latinos, de forma a reduzi-la à *Elocutio* e ao repertório de figuras de estilo. Este movimento é explicitado por Roland Barthes, em *L'ancienne Rhétorique* (1970), destacando as participações de Cícero e Quintiliano. O primeiro "desintelectualiza" a retórica de Aristóteles, enfatizando o gosto pelo natural como qualidade suprema do orador. Considerando o sentido figurado como vestígio de uma linguagem original e pura, a *Elocutio* passa a ser privilegiada e as figuras de retórica ascendem ao nível de manifestações legítimas do espírito, isentas de qualquer artifício ou racionalidade. O segundo institui uma retórica de cunho pedagógico, na qual as figuras são elencadas como instrumental para técnicas de composição textual, que alcançarão grande fortuna no ensino, vigorando até o século XIX, como exercício de escrita e análise estilística indispensável à formação dos alunos. Desta forma, a *Elocutio* resiste à decomposição da estrutura da retórica clássica, em conseqüência da morte das instituições republicanas, dos pomposos rituais discursivos da vida cívica e do declínio da eloqüência, sendo, porém, reduzida a um paradigma de figuras de estilo e limitada à análise da *lexis* poética.

Em *La rhétorique restreinte* (1972), Gérard Genette descreve a continuidade deste processo de restrição da retórica a um arsenal de figuras, designando as etapas de constituição da neoretórica moderna. Pierre Fontanier é considerado como sucessor de César Chesneau Dumarsais, contribuindo para o movimento de redução tropológica da retórica. Em *Des Tropes* (1730), Dumarsais não propunha nada mais do que um tratado de tropos, evocando a possibilidade de subordinação entre eles, transformando a retórica em um estudo da oposição próprio-figurado. Pierre Fontanier, por sua vez, em *Traité général des figures du discours* (1821-1827), apresenta apenas um paradigma de figuras de estilo, salientando a diferença

[223] ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed., 2005, p. 245-246.

entre tropos e não-tropos, operação que lhe rende, juntamente com a distinção entre sinédoque e metonímia, o título de "pai" da retórica moderna.

Desse repertório de tropos e figuras, a retórica sofre um processo de redução ainda mais agressivo, de natureza bipolar, fundamentado em estudos das mais diversas correntes teóricas, visto que o interesse referente aos mecanismos de analogia e contigüidade, desencadeados pela metáfora e pela metonímia, ultrapassa as fronteiras das ciências da linguagem. Sigmund Freud, na obra intitulada *Sobre o sonho* (1900), aponta as propriedades de *condensação* e *deslocamento*, inerentes à metáfora e à metonímia, como elementos-chave na construção de imagens no sonho. A primeira propriedade se refere à fusão de características de diferentes pessoas em um novo e único representante, que se manifesta no conteúdo do sonho. A segunda, diz respeito ao fenômeno de "transposição dos valores psíquicos", já que desfiando o conteúdo de um sonho, aparentemente "insignificante e desinteressante, a análise desvenda as numerosas vias associativas que ligam essas trivialidades com coisas da mais alta importância psíquica na estimativa do sonhador"[224]. Ainda no campo da psicanálise, deve-se destacar a releitura de Freud empreendida por Jacques Lacan, sobretudo no texto *L'instance de la lettre dans inconscient* (1966). Lacan sustenta que a lógica de estruturação do inconsciente segue aquela peculiar à linguagem, seguindo a lei do significante através dos mecanismos de *condensação* e *deslocamento*. De acordo com a teoria lacaniana, que desconstrói a relação entre significante e significado proposta por Ferdinand de Saussure, o sentido se produz na cadeia de significantes, deslizando, incessantemente, de um termo a outro. Logo, nenhum significante seria portador de um significado, senão por uma relação de contigüidade dentro da cadeia discursiva. Este movimento linear, horizontal (sintagmático) de produção de sentido é complementado por outro, de natureza vertical, referente ao jogo de substituição ou elisão acionado na escolha do

[224] FREUD, Sigmund. "Sobre o sonho". In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, sd. CD-ROM.

significante e à "sobrecarga" de sentido, que indica a polifonia constitutiva de todo discurso. A estrutura da cadeia de significantes, assim proposta por Jacques Lacan, acabou por desvendar os meios de que dispõe o sujeito para burlar a censura e velar o próprio desejo, tais como o deslocamento metonímico e a condensação metafórica. No campo das ciências da linguagem, o artigo Roman Jakobson, *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia* (1956), figura como uma das principais contribuições para a bipolarização da retórica moderna, reabilitando a assimilação dumarsaisiana entre metonímia e sinédoque, desfeita por Pierre Fontanier. Retomando a teoria de organização dos signos e de funcionamento da linguagem, desenvolvida por Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson põe em evidência os conceitos de similaridade e contigüidade para caracterizar os dois tipos de afasia. Com base nos resultados da pesquisa, o lingüista conclui que "a metonímia [...] é muito empregada pelos afásicos cujas capacidades de seleção foram afetadas. *Garfo* é substituído por *faca*, *mesa* por *lâmpada*, *fumaça* por *cachimbo*, *comer* por *torradeira*"[225]. Em uma desordem psicolingüística oposta, o falante, com a operação de contigüidade comprometida, "usa as similitudes, e suas identificações aproximadas são de natureza metafórica [...], *óculo de alcance* por *microscópio*, *fogo* em vez de *luz de gás*"[226].

O final da década de 1960 e o início da década de 1970 foram marcados pela consolidação do último e mais arbitrário movimento de redução da retórica, fundamentado na entronização da metáfora, qualificada como sentido figurado por excelência. O livro *Rhétorique générale* (1970), escrito pelo *Groupe* μ, apresenta definições e classificações da metáfora que remetem a este "centrocentrismo" retórico. Os tropos, sob a designação de *metasememas*, são elencados em um esquema tripartido (metáfora, metonímia e sinédoque), no qual a supremacia da metáfora é evidenciada por sua classificação como "figura central de

[225] JAKOBSON, Roman. "Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia". In: ___. *Lingüística e comunicação*. 23ª ed. Trad. de IzidoroBlikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 49.
[226] *Idem*, p. 52.

toda a retórica"[227]. Decompondo o mecanismo de funcionamento da "rainha das figuras", os pesquisadores de Liège sustentam que, em sua estrutura, "a metáfora se apresenta como o produto de duas sinédoques, [...] uma Sg (sinédoque generalizante) e uma Sp (sinédoque particularizante)"[228]. Assim, quando um indivíduo é comparado metaforicamente a um leão, produz-se uma sinédoque generalizante, na qual o termo leão conota coragem e agressividade, seguida de uma sinédoque particularizante, que condensa tais atributos no próprio indivíduo comparado. Considerando-se a semelhança de funcionamento entre sinédoque e metonímia, torna-se claro o grau de contribuição dos estudos do *Groupe μ* na decomposição da retórica bipolar, uma vez que a metáfora passa a englobar o processo característico da metonímia, chegando ao "trono" do reino retórico.

Paul Ricœur, ao escrever *La métaphore vive* (1975), alimenta a discussão acerca da "soberana" das figuras, remontando ao estatuto da metáfora na antiga retórica. Ricœur assinala que tanto na neoretórica de Dumarsais e Fontanier, quanto nos estudos de Jakobson, a metáfora é qualificada como tropo (figura construída por uma única palavra), em uma retomada cíclica da definição aristotélica da metáfora: transposição do nome de uma coisa para outra, por meio de analogia. Desse modo, a metáfora é reduzida ao simples estatuto de unidade lexical cujo mecanismo de funcionamento é explicitado através do que Ricœur denomina como "teoria da substituição" (uma palavra/sentido por outro). Ricœur enfatiza a importância do trabalho de Émile Benveniste que, rejeitando a oposição saussureana de *langue vs parole*, introduz o conceito de discurso nos estudos lingüísticos, tecendo a distinção entre semiótica e semântica. Com base na teoria de Benveniste, Ricœur defende a concepção da metáfora em nível sintagmático, enquanto predicação impertinente, logo a "teoria da substituição" cede espaço para uma "teoria da tensão", provocada pela presença da metáfora

[227] GROUPE μ. *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, 1982, p. 91.
"[...] la métaphore, figure centrale de toute la rhétorique. [...]".
[228] *Idem*, p. 108.
"[...] la métaphore se présente comme le produit de deux synecdoques [...] une Sg et une Sp [...]".

na frase. Um dos pontos centrais de *La métaphore vive* corresponde ao sexto estudo da obra, intitulado "Le travail de la ressemblance". Nesse estudo, o autor refuta a teoria bipolar de Jakobson e, em seguida, neutraliza a oposição entre metáfora e metonímia ao instaurar um desnível, no que tange ao estatuto destas figuras, como evidencia o trecho a seguir:

> [...] em oposição a Roman Jakobson, o que na metáfora pode ser generalizado não é sua essência substitutiva, mas sua essência predicativa. Jakobson generalizava um fenômeno semiótico, a substituição de um termo por outro; nós generalizamos um fenômeno semântico, a assimilação uma pela outra de duas áreas de significação, por meio de uma atribuição insólita. Neste mesmo movimento, o "pólo metafórico" da linguagem, sendo de essência claramente predicativa ou atributiva, não tem, em contrapartida, um pólo metonímico. A simetria dos dois pólos é rompida. A metonímia – um nome por outro – permanece um processo semiótico, talvez até o fenômeno substitutivo por excelência dentro do domínio dos signos. A metáfora – atribuição insólita – é um processo semântico, no sentido de Benveniste, talvez até *o* fenômeno *genético* por excelência no plano da instância de discurso;[229]

No campo da lingüística cognitiva, a primazia da metáfora, especificamente no que se refere ao trabalho de George Lakoff e Mark Johnson, autores do livro *Conceptual metaphors in everyday langage* (1980 – a tradução francesa *Les métaphores dans la vie quotidienne*, data de 1985), a primazia da metáfora é justificada pela constatação de que nosso sistema conceitual é organizado metaforicamente. Sob uma perspectiva funcional, os autores subdividem o campo metafórico em dois grandes conjuntos: "metáforas estruturais, um conceito é metaforicamente estruturado em termos de outro conceito (e) metáforas de orientação, (que) atribuem aos conceitos uma orientação espacial"[230]. Desta forma, toda concepção de espaço físico, de configuração do corpo humano e, em conclusão, da realidade é

---

[229] RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975, p. 252.
"[...] à la différence de Roman Jakobson, ce qui dans la métaphore peut être généralisé, ce n'est pas son essence substitutive, mais son essence prédicative. Jakobson généralisait un phénomène sémiotique, la substitution d'un terme par un autre; nous généralison un phénomène sémantique, l'assimilation l'une à l'autre de deux aires de signification par le moyen d'une attribution insolite. Du même coup, le "pôle métaphorique" du langage, étant d'essence nettement prédicative ou attributive, n'a pas pour contrepartie un pôle métonymique. La symétrie des deux pôles est rompue. La métonymie – un nom pour un autre nom – reste un procès sémiotique, peut-être même le phénomène substitutif par excellence dans le domaine des signes. La métaphore – attribution insolite – est un procès sémantique, au sens de Benveniste, peut-être même *le* phénomène *génétique* par excellence dans le plan de l'instance de discours;".

[230] LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle. Paris: Minuit, 1985, p. 24.
"[...] les métaphores structurelles: un concept est métaphoriquement structuré en termes d'un autre concept. [...] métaphores d'orientation donnent aux concepts une orientation spatiale. [...]".

estruturada metaforicamente, fato que constitui uma resposta ao questionamento acerca da motivação que desencadearia o uso freqüente de metáforas.

Na década de 1990, desenvolveu-se um movimento de "retorno da retórica". Deve-se entender que essa tentativa de resgate do sistema retórico consiste apenas em um esforço de desfazer a hegemonia da metáfora dentro desse sistema, inserindo-a novamente no grupo das figuras de estilo ou de retórica, dividindo esse campo com as demais, em igualdade de condições. O livro de Patrick Bacry, *Les figures de style* (1992), é um representante desse movimento. Bacry enquadra a metáfora no grupo das figuras de analogia, juntamente com a comparação, a personificação, a alegoria e a prosopopéia, ultrapassando a concepção tropológica ou lexical desta figura e admitindo a possibilidade de construção de enunciados metafóricos, como, por exemplo, os provérbios populares.

O interesse em torno da metáfora permaneceu, porém, em um fluxo crescente. Eni Orlandi sustenta que a noção de metáfora constitui elemento imprescindível no seio da Análise de Discurso. Entretanto, tal importância não se vincula ao seu estatuto de figura de retórica. Na esteira dos estudos de Michel Pêcheux, a autora atribui ao mecanismo de transferência peculiar à metáfora a responsabilidade pela própria constituição dos sentidos, pondo fim à crença na literalidade. Retomando Pêcheux, Orlandi destaca que cabe ao "efeito metafórico" articular discurso e língua, estrutura e acontecimento. Assim, ele protegeria a "estrutura profunda" da língua (ancoragem semântica) através de um conjunto de variantes que atua na "superfície", fazendo emergir um ilusório processo de produção de sentidos. Como destaca a autora, "na representação dessa figura, vemos [...] a historicidade representada pelos deslizes produzidos nas relações de paráfrase que instalam o dizer na articulação de diferentes formações discursivas, submetendo-os à metáfora (transferências), aos deslocamentos [..]"[231]. O "efeito metafórico" se caracteriza, então, como lugar da

[231] *Opus cit.*, p. 79.

interpretação e da historicidade, em um diálogo diacrônico entre discursos que atravessa e subjuga o sujeito.

Após esta apresentação do amplo e complexo campo de estudos e das múltiplas concepções de metáfora, ao longo do tempo, em disciplinas e teorias distintas, será possível reconhecer com maior clareza o estatuto das teorias selecionadas como instrumental de análise deste trabalho no seio da problemática levantada. Em oposição ao "centrocentrismo" da metáfora, a relação de complementaridade entre esta e a metonímia será privilegiada, com base no texto *Métonymie chez Proust* (1972), escrito por Gérard Genette. Este autor defende que "longe de serem antagonistas e incompatíveis, metáfora e metonímia se sustentam e se interpenetram, mostra(ndo) a presença e a ação das relações de "coexistência" no interior da relação de analogia: a função da metonímia *dentro da metáfora*"[232]. De acordo com Genette, o fundamento metonímico da metáfora reside na seleção do termo comparante, bem como no grau de desenvolvimento do enunciado metafórico. O primeiro caso corresponde ao que Gérard Genette, empregando um termo da linguagem cinematográfica, designa como *metáfora diegética*, diretamente vinculada ao espaço e ao tempo da narrativa. Como exemplo deste tipo de metáfora Genette cita uma passagem do primeiro volume da grande obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, relativa à descrição do "olhar da duquesa de Guermantes na igreja de Combray, "azul como um raio de sol que teria atravessado o vitral de *Gilbert le Mauvais*", - justamente o vitral que orna a capela onde se encontra a duquesa"[233]. No segundo volume da obra, em uma cena em que a duquesa se encontra sentada em uma tapeçaria náutica, a mesma é qualificada metaforicamente, em uma sorte de sistema de "analogia por contágio", como uma divindade marinha. O segundo caso concerne à

[232] GENETTE, Gérard. "Métonymie chez Proust". In: ___. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 42.
"[...] loin d'être antagonistes et incompatibles, métaphore et métonymie se soutiennent et s'interpénètrent [...] montrer la présence et l'action des relations de "coexistence" à l'intérieur même du rapport d'analogie: le rôle de la métonymie *dans la métaphore*."
[233] *Idem*, p.48.
"[...] le regard de la duchesse de Guermantes dans l'église de Combray, "bleu comme un rayon de soleil qui aurait traversé le vitrail de Gilbert le Mauvais" – lequel vitrail est justement celui qui orne la chapelle où se tient alors la duchesse [...]".

propriedade da metáfora de se desenvolver ao longo do corpo textual, abrangendo um número expressivo de páginas, suscitando no leitor "a ilusão de uma continuidade e, logo, de uma proximidade entre comparante e comparado, onde há apenas a multiplicação de seus pontos de analogia e consistência de um texto que parece se justificar (se confirmar) por sua própria proliferação"[234]. Tal manifestação analógica em cadeia, seguindo o mecanismo da contigüidade metonímica, recebe a denominação de *métaphore filée* (metáfora desenvolvida).

Essa noção de continuidade, associada à expansão e à disposição da estrutura metafórica ao longo da narrativa, será retomada por Gérard Genette, em *Fiction et diction* (1991), desarticulando as práticas e teorias estilísticas que ainda abordam a metáfora sob uma perspectiva tropológica, como ocorrência lingüística lexical, pontual, ou seja, como *fato estilístico*. Genette compreende a metáfora, ou a conotação em geral, como *traço estilístico*, propriedade construída através da recorrência de *fatos estilísticos*, formando feixes de significação. Esta noção permite ao teórico recusar a estilística literária tradicional, baseada "(em)uma visão atomista que pulveriza o estilo em uma coleção de *detalhes* significativos [...] ou de *elementos* marcados [...], contrastando com um contexto "não-marcado" [...] sobre o qual se destacariam efeitos estilísticos, de alguma forma, excepcionais"[235].

No que concerne à estruturação do quadro teórico deste trabalho, o livro L*es chemins de la métaphore* (2003) de Éric Bordas apresenta grande valor, visto que o autor não se limita apenas a mostrar a transformação do conceito, da função e do lugar da metáfora ao longo dos séculos, mas destaca todos os questionamentos que foram elaborados, no decorrer dessa trajetória, por representantes de diversas disciplinas, constatando que muitos, até os dias atuais, não encontraram resposta ou possuem resposta imprecisa e divergente, sobretudo no

---

[234] *Idem.*, p. 54-55.
"[...] l'illusion d'une continuité, et donc d'une proximité, entre comparant et comparé, là où il n'y a que multiplication de leurs points d'analogie et consistance d'un texte qui semble se justifier (se confirmer) par sa prolifération même".

[235] GENETTE, Gérard. "Style et signification". In: ___. *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991, p. 133.
"[...] une [...] vision atomiste qui pulverise le style en une collection de *details* significatifs [...] ou *d'éléments* marqués [...] contrastant avec un contexte "non-marqué" [...] sur lequel se détacheraient des effets stylistiques en quelque sorte exceptionnels. [...]".

que se refere à problemática relativa ao estatuto e à função estética desta figura. No capítulo intitulado "L'expression métaphorique comme style littéraire", Bordas analisa de que modo a metáfora ultrapassa o nível da palavra para atingir as redes de significação de um texto. Em seguida, retomando os conceitos desenvolvidos por Gérard Genette (1991), Éric Bordas alerta para "a necessidade de não se restringir [...] a metáfora a uma unidade lexical pontual, a um fato lingüístico, para poder admitir sua função estilística, não como uma simplificação, mas como um componente estrutural e estruturante, como *traço estilístico*"[236]. Através da apresentação do conceito de "metáfora-texto", Bordas aponta para a possibilidade de se conceber a metáfora como unidade textual autônoma ou como poética particular, considerando a existência de narrativas que desencadeiam a extensão analógica não como mero princípio de significação, mas de enunciação. Assim, com base nesta constatação Éric Bordas sustenta que

> [...] a metáfora como texto não se limita a uma página, do gênero "*morceau choisi*", [..] (mas) pode perfeitamente ser desenvolvida no conjunto de um discurso narrativo e romanesco, trabalhando a totalidade do material oferecido à representação. Ela opera então como um motivo estilístico potente, que ordena sobre a paradigmática de sua caracterização, a sintagmática da narração, sublinhando deste modo toda a artificialidade dessa clássica distinção. [..][237]

Como exemplo deste potencial da metáfora de estruturar o conteúdo e a linearidade de uma obra, Bordas destaca a metáfora de guerra em *Liaisons Dangereuses* de Choderlos de Laclos, vinculada às estratégias de defesa e ataque peculiares à literatura libertina, e a metáfora de bebida, em *Alcools* de Apolinaire, onde a analogia estrutural é explicitada desde o título. No que diz respeito às obras de Pétrus Borel, selecionadas como *corpus* de análise do

---

[236] BORDAS, Éric. *Les chemins de la métaphore*. Paris: PUF, 2003, p. 95.
"[...] la nécessité de ne pas restreindre [...] la métaphore à une unité lexicale ponctuelle, à un fait de langue, pour pouvoir admettre son rôle stylistique, non comme une simplification, mais comme une composante structurelle et structurante, comme *trait de style*. [...]".

[237] *Idem*, p. 108.
"[...] la métaphore comme texte ne se limite pas à une unité paginale, du genre "morceau choisi", [...]. Une métaphore peut parfaitement être filée sur l'ensemble d'un discours narratif et romanesque, travaillant la totalité du matériau offert à la représentation. Elle opère, alors, comme un motif stylistique puissant, qui ordonne sur la paradigmatique de sa caractérisation la syntagmatique du récit, soulignant en cela toute l'artificialité de ce classique clivage. [...]".

presente trabalho, verifica-se a hipertrofia de metáforas referentes à estética grotesca, criando feixes de significação correspondentes à temática da metamorfose, da inconstância, do hibridismo e da oposição ser-parecer. Desse modo, pode-se afirmar que o grotesco constitui a "metáfora-texto" das narrativas de Borel, uma vez que a recorrência das metáforas referentes a essa estética acaba por formas isotopias metafóricas, responsáveis por ordenar a composição e a legibilidade da cadeia enunciativa instaurada por/nas suas obras. Como já foi explicado na introdução deste trabalho, a análise da saturação das metáforas do grotesco na prosa de ficcção boreliana busca retomar e aprofundar a investigação desenvolvida durante a pesquisa de mestrado. O resultado da pesquisa desvelou a função da metáfora da sociedade como um pântano/charco, como matriz analógica do sétimo e último conto do livro *Champavert*. Desta forma-se, faz-se necessário investigar a manifestação desta mesma analogia estruturante e estrutural nos outros contos do volume, bem como no romance *Madame Putiphar*. Em uma abordagem inicial, verifica-se, em *Champavert*, a predominância de metáforas associadas ao tema grotesco da metamorfose, ao passo que, no romance, percebe-se a hipertrofia de metáforas relativas ao *topos* do *theatrum mundi*. O processo de análise descartará ou confirmará a hipótese de alteração na matriz analógica, desvelando igualmente as respectivas lógicas de composição da *cenografia frenética* das obras em questão, acabando por indiciar mudanças ou manutenção do *posicionamento enunciativo* e da *posição* no *campo*, reivindicados por Pétrus Borel.

3 PÉTRUS BOREL E O PEQUENO CENÁCULO

Este capítulo é composto por duas grandes subseções. A primeira trata da subida Pétrus Borel à cena literária francesa de 1830 e da rede relações que viabilizaram a entrada do escritor no *campo literário* da época. Assim, serão discutidas a formação do Pequeno Cenáculo, a relevância de Borel no seio do grupo, a participação dos jovens românticos na "batalha" de *Hernani*. Esta será analisada como *mise en scène* exacerbada do jogo de oposições entre clássicos e românticos, ou seja, *dominantes* e *dominados* naquele momento específico do *campo*. Em seguida, será destacado o papel da vanguarda no processo de *luta simbólica* e mudança na estrutura do *campo literário*, bem como a instrumentalização dos membros do Pequeno Cenáculo pelo mestre Victor Hugo, que alcança soberania incontestável na cena romântica francesa. A segunda subseção é iniciada pela apresentação da querela da *camaraderie* literária, fundamentada, principalmente, nas críticas tecidas por Henri Delatouche e Sainte-Beuve, vilipendiando as estratégias de proteção mútua desenvolvidas nos cenáculos românticos. Enfocando o grupo do Pequeno Cenáculo, a defesa aberta e ruidosa das práticas típicas da *camaraderie* será problematizada enquanto busca de distinção pela subversão e pelo escândalo. Finalmente, serão estabelecidas relações entre organização cenacular, estatuto do artista e grau de autonomia do *campo literário* da época.

3.1 A "batalha" de *Hernani* e a entronização do general Victor Hugo

Os primeiros passos de Pétrus Borel no campo artístico foram realizados no ateliê de arquitetura de Antoine Garnaud, seu tio materno, situado na rua de l'Abbaye, em Paris. Deve-se, contudo, destacar que estes primeiros passos foram determinados pelo pai de Borel que, não percebendo no jovem nenhuma manifestação de vocação específica, o encaminha para o ateliê do tio. Seguindo os planos traçados por seu pai, o jovem Borel deixa Paris e passa uma temporada em Mélun, sob a tutela de outro arquiteto, para completar sua formação, como confirma Aristide Marie: "Do ateliê de Garnaud, ele passava, sem admissões formais, para o de outro construtor chamado Bourlat, depois, em 1829, após cinco anos de aprendizagem, ele abriu um pequeno escritório de arquitetura"[238]. Entretanto, Pétrus Borel não tem êxito na carreira de arquiteto. Como argumenta Jean-Luc Steinmetz, este fracasso inicial deve ser interpretado em termos de uma orientação vocacional equivocada, visto que Borel, considerando sua falta de aptidão para a arquitetura, procura um ateliê de pintura para reformular o traçado de sua carreira. Ainda no ano de 1829, com a independência de seus vinte anos de idade, Borel passa a freqüentar o ateliê de pintura de Eugène Devéria, já famoso pelo sucesso de seu quadro *Naissance d'Henri IV*, exposto no Salão de 1827. Estabelecendo relações de amizade e admiração por Devéria, Pétrus Borel foi, então, convidado a participar das seletas reuniões de artistas e foi apresentado a Victor Hugo, jovem mestre do romantismo. Além de serem amigos de longa data, Victor Hugo e Eugene Devéria eram vizinhos, então, "frequentemente, Adèle e Victor, recém-casados, deixavam sua casa, no número 11, da rua Notre-Dame-des-Champs, para ir ao número 81, desta mesma rua, no hotel dos Devéria, onde

[238] MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, le lycanthrope. Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993, p. 30. (Edição original publicada em Paris, Editions de la Force Française, 1922)
"De l'atelier de Garnaud, il passait, sans plus d'agrément, chez un autre constructeur nommé Bourlat, puis en 1829, après cinq ans d'apprentissage, il ouvrait une échoppe d'architecte. [...]".

se multiplicavam as cordiais reuniões entre artistas"[239]. Além de freqüentar o Grande Cenáculo de Victor Hugo, Borel também foi acolhido no Arsenal de Charles Nodier, mantendo contado com outros grandes personagens do romantismo, como Sainte-Beuve, Vigny, Musset, Delacroix, Louis Boulanger, os irmãos Johannot, Gigoux, entre outros. Tudo indica que foi ao longo de sua participação nestas reuniões que Pétrus Borel descobriu sua verdadeira vocação, passando a investir na carreira literária.

Durante o período em que freqüentou o ateliê de Eugène Devéria, Borel conhece o escultor Jehan Duseigneur, pelo qual confessa nutrir uma simpatia especial, e é justamente no ateliê de escultura de Duseigneur que, a partir de meados de 1829, se realizam as reuniões do Pequeno Cenáculo (1829-1833). Além de Pétrus Borel, que assume uma controversa posição de líder, e do anfitrião Jehan Duseigneur, o grupo contava com os escritores Gérard de Nerval (ainda Gérard Labrunie), Théophile Gautier, Philothée O'Neddy (Théophile Dondey), Alphonse Brot, Auguste Mac-Keat (Auguste Maquet), com os arquitetos Jules Vabre e Léon Clopet, e, finalmente, com os pintores e vinhetistas Célestin Nanteuil, Napoléon Thomas (Napol) e Joseph Bouchardy. É provável que Borel ou Duseigneur tenham conhecido os pintores e vinhetistas do grupo no ateliê de Eugène Devéria. Os arquitetos Vabre e Clopet foram colegas de Borel no ateliê de Garnaud. Gérard de Nerval dispunha de certo prestígio já em 1829, visto que, por volta dos dezessete anos, aluno do liceu Charlemagne, traduzira o *Fausto* de Gœthe. Esta tradução, publicada em 1827, lhe valera elogios do próprio Gœthe, bem como do mestre Victor Hugo. Assim, Nerval conheceu Borel e Duseigneur nas reuniões do Grande Cenáculo de Hugo. Por intermédio de Nerval, Théophile Gautier e Auguste Mac-Keat, ambos seus colegas desde a infância, no liceu Charlemagne, foram apresentados ao jovem mestre do romantismo e introduzidos no Pequeno Cenáculo. Os demais integrantes só

[239] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: Poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 49.
"[...] souvent, Adèle et Victor, récemment mariés, quittaient leur demeure du 11, rue Notre-Dame-des-Champs, pour aller au 81 de cette même rue, dans l'hôtel des Devéria, où se multipliaient les cordiales réunions entre artistes. [...]".

devem ter se juntado ao grupo em 1830, por ocasião da "batalha" de *Hernani*, que constitui o tema da próxima subseção.

Constata-se, então, que o grupo do Pequeno Cenáculo é composto por representantes de diversos campos artísticos, particularidade já presente na composição do Cenáculo de Victor Hugo, que reivindicara, como um de seus traços distintivos, a fraternidade das artes, o convívio e a troca de conhecimento especializado entre escritores e artistas, operando transformações na concepção e no exercício da arte. Na passagem transcrita abaixo, Théophile Gautier reflete sobre tal peculiaridade estética do movimento romântico.

> Esta intrusão da arte na poesia foi e permanece um dos sinais característicos da nova Escola e permite compreender por que seus primeiros adeptos foram recrutados mais entre os artistas do que entre os profissionais das letras. Uma gama de objetos, de imagens, de comparações, que se acreditava serem irredutíveis ao verbo, entrou na linguagem e ali permaneceu. A esfera da literatura aumentou e agora abriga a esfera da arte, em sua orbe imensa.[240]

Deve-se, no entanto, assinalar que a defesa da fraternidade das artes, empreendida pelo Grande Cenáculo, retomada e exaltada pelo Pequeno Cenáculo, constitui, por outro lado, objeto de ácidas críticas. Os cenáculos românticos são criticados por uma busca desenfreada do pitoresco, qualificada como luxo exterior e materialismo poético, que camuflaria a ausência de conteúdo e de sentimento. Jules Marsan acusa o grupo do Pequeno Cenáculo de sustentar o culto da arte por vias equivocadas, apenas "sensível aos méritos da execução, aos efeitos de palavra, aos jogos de linhas e de cores. Daí, o sucesso do romance plástico: o autor de *Notre-Dame* se contentou em abrir o caminho, ele mesmo não se engana com essa falsa riqueza, mas seus discípulos acreditam encontrar fontes inesgotáveis"[241].

---

[240] GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier et Cie, 1874, p. 15-16.
"Cette immixtion de l'art dans la poésie a été et demeure un des signes caractéristiques de la nouvelle Ecole, et fait comprendre pourquoi ses premiers adeptes se recrutèrent plutôt parmi les artistes que parmi les gens de lettres. Une foule d'objets, d'images, de comparaisons, qu'on croyait irréductibles au verbe, sont entrés dans le langage et y sont restés. La sphère de la littérature s'est élargie et renferme maintenant la sphère de l'art dans son orbe immense."

[241] MARSAN, Jules. *La bataille romantique*. Paris: Hachette, 2e éd., 1931, p. 193.
"[...] Le cénacle tout entier est à la poursuite du pittoresque; il n'est sensible qu'aux mérites de l'exécution, aux effets de mots, aux jeux de lignes et de couleurs. De là, le succès du roman plastique: l'auteur de *Notre-Dame* s'est contenté de marquer la voie, lui-même n'est pas dupe de cette fausse richesse, mais ses disciples croient y trouver des ressources inépuisables [...]".

Relatando suas memórias da juventude, em *Histoire du romantisme* (1874), Théophile Gautier descreve o ateliê que acolhera as reuniões do Pequeno Cenáculo como um compartimento modesto, apertado, mas decorado com bom gosto e requinte românticos. Como não havia cadeiras suficientes para todos os integrantes, alguns eram convidados a sentar na cama do anfitrião. No momento da declamação dos versos, o orador era alertado a conter o fervor poético e manifestar gestos comedidos, a fim de não estapear um camarada ou contundir o punho, devido ao choque contra as paredes. A pobreza do ateliê adquiria certa altivez por conta de alguns elementos decorativos, como croquis de Eugène e Achille Devéria, uma cabeça esculpida por Louis Boulanger, o papel de parede de fundo dourado e ornado com estampas metálicas, aplicado por economia e conhecimento de técnicas picturais, apenas nos ângulos mais obscuros do cômodo, criando um interessante jogo de reflexos, a caveira utilizada como pêndulo de relógio, os medalhões[242] de todos os camaradas, modelados por Duseigneur, ornando as paredes, e, finalmente, o elemento principal, que pairava soberano, em meio a todas essas peças decorativas, como indica essa descrição de Gautier:

> Sobre uma modesta prateleira em cerejeira, suspensa por cordas, resplandecia, entre alguns volumes selecionados, um exemplar de *Cromwell*, com uma dedicatória gentil, assinada com o monograma V. H. A Bíblia entre os protestantes, o Alcorão entre os maometanos não constituem objeto de mais profunda veneração. Certamente, era para nós o livro por excelência, o livro que continha a doutrina pura.[243]

Mais adiante, Gautier precisa a localização do ateliê e reafirma a simplicidade do espaço utilizado para as reuniões do grupo, declarando que Jehan Duseigneur "instalara seu ateliê em uma loja que funcionara como quitanda, na esquina da rua Vaugirard"[244]. Tal

---

[242] Reprodução 1: *Medalhões da camaraderie do Pequeno Cenáculo* (1831-1832). Obra de Jehan Duseigneur (1806-1866), em gesso, exposta no Salão de 1833, sob o título *Une camaraderie*. A maioria dos medalhões se perdeu, ao longo tempo, restando apenas três, os de Pétrus Borel, Philothée O'Neddy e Gérard de Nerval, conservados no *Musée Carnavalet*, em Paris. A biografia de Pétrus Borel (2002), produzida por Jean-Luc Steinmetz conta com a reprodução destes três medalhões.

[243] *Opus cit*., p. 14.
"Sur une modeste étagère de merisier suspendue à des cordons resplendissait, entre quelques volumes de choix, un exemplaire de Cromwell, avec une dédicace amicale, signée du monogramme V.H. La Bible chez les protestants, le Koran parmi les Mahométans ne sont pas l'objet d'une plus profonde vénération. C'était bien en effet, pour nous le livre par excellence, le livre qui contenait la pure doctrine."

[244] *Idem*, p. 63.

peculiaridade parece ter sido retomada por Émile Zola para caracterizar o ateliê do escultor Mahoudeau, como indica esta passagem de *L'Œuvre* (1886): "O escultor Mahoudeau alugara, a alguns passos do boulevard, o estabelecimento de uma quitanda que falira; e ele se instalara, contentando-se em lambuzar as vidraças com uma camada de cal"[245]. Esta obra de Zola, fundamentada na representação do mundo da arte e da vida de artista, põe em cena uma temática recorrente na literatura da segunda metade do século XIX. Como aponta Philippe Hamon, esta época é marcada pela invasão do personagem artista na cena do texto literário e, como "este personagem se apresenta naturalmente como um ser confinado, e até mesmo recluso, [...] o ateliê se tornará [...] o anexo obrigatório do *studio* do solteiro, da mansarda ou do escritório do homem de letras, [...] com os quais ele pode, às vezes, se identificar ou [...] coexistir"[246]. Desse modo, a descrição do ateliê assume o estatuto de *morceau de bravoure* para o romancista, constituindo a passagem narrativa de exploração das múltiplas possibilidades combinatórias entre o artista e seu meio. A referência de Zola ao ateliê de Duseigneur o qualifica como variante significativa a ser explorada na composição do ateliê do artista boêmio, em contraposição àquele do artista consagrado.

Os membros do Pequeno Cenáculo adotam o termo "camarada" como forma de tratamento, denotando as relações de harmonia e igualdade, que particularizavam a coesão do grupo. Entretanto, Théophile Gautier admite a presença de uma individualidade central no

---

"[...] Jehan, - le jeune statuaire avait installé son atelier dans une boutique de fruitière, au coin de la rue Vaugirard [...]".

[245] ZOLA, Emile. *L'Œuvre*. Paris: Charpentier et Cie, 1886, p. 76-77.
Le sculpteur Mahoudeau avait loué, à quelques pas du boulevard, la boutique d'une fruitière tombée en faillite; et il s'y était installé, en se contentant de barbouiller les vitres d'une couche de craie.

[246] HAMON, Philippe. "Le *topos* de l'atelier". In: DEMORIS, René (Org.). *L'artiste en représentation*. Actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (Université de la Sorbonne Nouvelle), 16-17 avril 1991. Paris: Desjonquères, 1993, p. 126.
"[...] le personnage de l'artiste [...] se présente volontiers comme un être confiné, voire reclus [...] l'atelier va donc devenir [...] le pendant obligé du « studio du célibataire », [...] de la mansarde ou du bureau de l'homme de lettres, [...] avec lesquels il peut parfois s'identifier ou [...] coexister.[...]".

Reprodução 1
Medalhões da camaraderie do Pequeno Cenáculo (1831-1832)
DUSEIGNEUR, Jehan (1806-1866)

seio do grupo, "em torno da qual as outras se implantam e gravitam, como um sistema de planetas em torno de seu astro. Pétrus Borel era esse astro"[247]. Segundo Gautier, a posição de líder atribuída a Borel se deve à sua vida conturbada, à composição cuidadosa de porte e vestimentas ultrarromânticos, à acentuada aversão aos defensores do neoclássico e à mediocridade burguesa. Devido a tais fatores, os membros do Pequeno Cenáculo nutriam por Pétrus Borel uma admiração e um respeito pouco comuns entre jovens da mesma idade. No prefácio de *Champavert, contes immoraux* (1833), Borel confirma sua posição de líder, declarando que muitos o consideravam "o grande sacerdote dessa (*camaraderie)*"[248]. Em contraposição, Philothée O'Neddy, em uma carta a Charles Asselineau, sustenta que a liderança frequentemente atribuída a Borel constitui um equívoco, que ele pretende finalmente desfazer, neste trecho da carta:

> O senhor disse que Pétrus Borel era o líder do grupo em questão. Isto não é correto. Nós o amávamos muito e ele tinha sua justa parte de influência. Mas, Gérard de Nerval e Théophile Gautier também tinham uma, tão grande quanto, assim como Joseph Bouchardy, [...] que era um orador ardente e simpático. O'Neddy também possuía uma retórica passavelmente peremptória e se comportava como se estivesse se sentindo em plena república.[249]

Por meio desta declaração, O'Neddy põe todos os membros do grupo em igualdade de condições, sublinhando a importância de cada talento individual na trajetória do Pequeno Cenáculo, promovendo e valorizando, consequentemente, sua própria participação. Todavia, percebe-se que, nesta mesma carta, em uma passagem mais adiante, Philothée O'Neddy acaba por reconhecer, indiretamente, a singularidade de Pétrus Borel, fundamentada em um ousado

---

[247] *Opus cit*., p. 17.
"Il y a dans tout groupe une individualité pivotale, autour de laquelle les autres s'implantent et gravitent comme un système de planètes autour de leur astre. Pétrus Borel était cet astre; [...]".
[248] BOREL, Pétrus. *Champavert: contos imorais*. Trad. de José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 250.
[249] O'NEDDY, Philothée. *Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de Feu et Flamme, sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos (Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Pétrus Borel, Bouchardy, Alphonse Brot, etc)*. Paris: P. Rouquette, 1875, p. 9-10.
"Vous dites, Monsieur, que Pétrus Borel était le chef du groupe en question. Cela n'est pas exact. On l'aimait fort, et il avait sa juste part d'influence. Mais Gérard de Nerval et Théophile Gautier en avaient une non moins grande, ainsi que Joseph Bouchardy [...] qui était un causeur ardent et sympathique. O'Neddy avait aussi le verbe passablement péremptoire, et se conduisait comme se sentant en pleine république. [...]".

investimento no paroxismo estético. Reagindo à acusação proferida por Asselineau de que teria plagiado o estilo brutal de Borel, ou até mesmo tentado ultrapassá-lo nos excessos estilísticos, O'Neddy questiona: "Ele teria ultrapassado, quem? Pétrus? Isso é realmente possível? Ir além do estilo de Pétrus? Podíamos, no máximo, nos igualar a ele em exagero"[250]. René Jasinski considera legítimo conferir a Pétrus Borel o estatuto de figura de proa do Pequeno Cenáculo. De acordo com Jasinski, Borel assumiu seriamente a posição de líder, movido por grandes ambições: "Ele queria conquistar [...] o grande lugar, ao qual sua genialidade lhe dava direito. Enquanto esperava, [...] ele se desdobrava em injúrias contra Luís-Filipe e, rodeado por seus seguidores, obscuro, incorruptível, [...] ele levou o Pequeno Cenáculo a demonstrações mais ousadas"[251]. Aristide Marie, no entanto, atenta para a presença de um elemento perturbador e neutralizador da liderança de Pétrus Borel neste sectarismo artístico, visto que "a autoridade de seus dogmas sectários era suspensa no templo, a partir do momento em que ali aparecia um homenzinho de traje correto e burguês, aquele que para todos e para o próprio Pétrus era o deus Victor Hugo"[252]. René Jasinski aponta igualmente esta soberania de Hugo entre os jovens românticos do Pequeno Cenáculo, constatando que, apesar de não fazer visitas frequentes ao grupo, a presença de Hugo se impunha, como uma divindade: "Invisível e presente, ele dominava, em uma sorte de emanação supra-humana, [...] uma mística singular, talvez sem exemplo na história das letras"[253]. Contudo, é inegável que, naquele momento da trajetória do Pequeno Cenáculo,

---

[250] *Idem*, p. 11.
"[...] Il aurait outré, qui ? Pétrus ? Là, vraiment, est-ce possible ? outrer du Pétrus ! On pouvait tout au plus l'égaler en exagération.".
[251] JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert, 1929, p. 88-89.
"[...] il voulait conquérir [...] la grande place à laquelle son génie lui donnait droit. [...] En attendant, [...], il se répandait en invectives contre Louis-Philippe, et entouré de ses séides, ombrageux, incorruptible, [...] il porta le Petit Cénacle à des démonstrations plus hardies.[...]".
[252] *Opus cit.*, p.38.
"[...] l'autorité de ses dogmes sectaires était suspendue dans le temple dès qu'y apparaissait un petit homme de tenue correcte et bourgeoise, celui qui pour tous et pour Pétrus lui-même était le dieu Victor Hugo."
[253] *Idem*, p.71.
"[...] Invisible et présent il dominait dans une sorte de rayonnement surhumain; [...] une mystique singulière, sans exemple peut-être dans l'histoire des lettres [...]".

Pétrus Borel se destacava entre seus pares, era considerado o “homem especial do grupo”, o “mais perfeito *specimen* do ideal romântico”, segundo os termos de Gautier, e sua primeira grande publicação, *Rhapsodies*, era ansiosamente aguardada e alardeada pela *camaraderie*, certa do sucesso do líder.

A época da formação do Pequeno Cenáculo, meados de 1829, coincide com o auge da mobilização dos românticos para os preparativos referentes à estréia da peça *Hernani*, outra relevante *tomada de posição* de Victor Hugo, visando legitimar os princípios estéticos “heréticos”, postulados no prefácio de *Cromwell* (1827). A primeira representação de *Hernani*, em 25 de fevereiro de 1830, animada pelo confronto histórico entre clássicos e românticos, tendo como campo de batalha o Théâtre-Français, constitui um dos mais conhecidos e comentados episódios do romantismo, figurando como capítulo obrigatório dos manuais de literatura. Cabe pontuar que muitos nomes do Pequeno Cenáculo, Pétrus Borel inclusive, só constam em manuais de literatura e passam a ser conhecidos, ao menos por um público restrito, graças à participação como recruta na “batalha” de *Hernani*. Desta forma, não se trata, no presente capítulo, de relatar as minúcias factuais deste episódio do romantismo francês, mas de pinçar como pontos-chave de reflexão a “hugolatria” do Pequeno Cenáculo, a primeira manifestação pública do grupo e a busca de distinção pelo escândalo, a instrumentalização dos jovens soldados pelo general Victor Hugo e, finalmente, a importância da “batalha” de *Hernani* na reconfiguração do *campo literário* da época e na delimitação do *espaço dos possíveis* que se abre ao grupo de Pétrus Borel.

Nos meses que antecederam a estréia de *Hernani*, a peça foi atacada pela maioria dos jornais, tanto os ministeriais quanto os liberais, como o *Constitutionnel*, que acabara de admitir como redatores alguns representantes da Escola clássica. O autor do drama, por sua vez, organizava tropas de jovens românticos, inflamando-os para o histórico combate e atribuindo-lhes a missão de assegurar a força de resistência. Em *Victor Hugo raconté par un*

témoin de sa vie[254], encontra-se uma passagem que ilustra justamente a dinâmica de oposição e antagonismo entre ortodoxos e heréticos, dominantes e dominados, teorizada por Pierre Bourdieu: "Os autores trágicos e cômicos suportavam mal este recém-chegado que ameaçava suas doutrinas e seus interesses. Eles trabalhavam antecipadamente contra este demolidor de uma literatura que era a boa, já que era a deles"[255].

Recusando aplausos remunerados, Victor Hugo convoca a juventude artística de 1830 para formar a claque defensora de sua peça. Alguns jovens soldados, dotados de certo prestígio aos olhos do general, que já frequentavam as reuniões do Grande Cenáculo, foram promovidos a chefes de batalhão, com a função de recrutar e orientar novos soldados para o dia da batalha. Dentre os nomes que compõem a lista destes chefes de batalhão constam "Gautier, Gérard, Pétrus Borel, etc", já entre os soldados recrutados, "[...] Augustus Mac-Keat (Auguste Maquet), [...] Jehan Duseigneur, Joseph Bouchardy, Philadelphe O'Neddy, [...] misturados a designações coletivas: o ateliê de arquitetura de Gournaud, 13 lugares"[256]. Constata-se, então, a significativa participação do Pequeno Cenáculo e até mesmo a convocação do ateliê de Garnaud (e não Gournaud), tio materno de Borel. Avaliando a participação do líder do Pequeno Cenáculo nos preparativos para a "batalha de *Hernani*", Jules Claretie, o primeiro biógrafo de Borel, sustenta que "Pétrus Borel representava algo próximo a cento e cinquenta seguidores, os ateliês lhe obedeciam e Victor Hugo negociava com ele como com um homem que dispõe de trezentas mãos"[257]. Assim, assumindo sua

---

[254] Publicado anonimamente, em 1863, este livro foi escrito por Victor Hugo e sua esposa, Adèle Hugo.

[255] HUGO, Victor. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris: J. Hetzel, t. II, 1880-1926, p. 272.
"Les auteurs tragiques et comiques supportaient malaisément ce nouveau venu qui menaçait leurs doctrines et leurs intérêts. Ils travaillaient d'avance contre ce démolisseur d'une littérature qui était la bonne, puisqu'elle était la leur. [...]".

[256] *Idem*, p.279.
"[...] J'ai retrouvé une liste des tribus Gautier, Gérard, Pétrus Borel, etc. J'y lis les noms suivants: [...] Augustus Mac-Keat (Auguste Maquet), [...] Jehan Duseigneur, Joseph Bouchardy, Philadelphe O'Neddy, [...] mêlés d'appelations collectives: l'atelier d'architecture de Gournaud, 13 places [...]".

[257] CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel, Le lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance*. Paris: Pincebourde, 1865, p. 30.
"[...] Pétrus Borel représentait quelque chose comme cent cinquante fidèles; les ateliers lui obéissaient, et Victor Hugo traitait avec lui comme avec un homme qui dispose de trois cents mains. [...]".

"hugolatria", a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo participa calorosamente da "batalha de *Hernani*" (cf. caricatura de Grandville), chocando os representantes da "velha Escola", por meio de um comportamento arruaceiro e agressivo, bem como pela excentricidade de vestimentas e de aparência, como o colete vermelho e os longos cabelos de Gautier, a casaca à moda Robespierre, o manto espanhol e a barba compacta de Borel. A aristocracia literária da época compara os soldados hugólatras a um séquito de bárbaros, aos hunos, sendo, por sua vez, classificados pelos recrutas do romantismo como as "larvas do passado e da rotina, [...] inimigos da arte, do ideal, da liberdade e da poesia, que tentavam, com suas débeis mãos trêmulas, manter fechada a porta do futuro"[258], como ironiza Gautier. Por conta da idade avançada e da calvície, devidamente camuflada pelo uso de perucas, os defensores da arte clássica são designados pelos jovens românticos, por metonímia, como "perucas", símbolo da velharia poética, e as representações de *Hernani* constituem oportunidades de travar um confronto direto e abater a "hidra do peruquismo". Desse modo, a oposição entre clássicos e românticos, "perucas" e "soldados hugólatras" constitui um exemplo significativo de *luta interna*, responsável por instaurar mudanças no espaço e na hierarquia das *posições*. Sublinhando a relevância da noção de *luta* na composição da história do *campo literário*, ou seja, na configuração de estruturas específicas, ao longo do tempo, Bourdieu afirma que "não é suficiente dizer que a história do campo é a história da luta pelo monopólio da imposição das categorias de percepção e de apreciação legítimas; é a própria luta que faz a história do campo; é pela luta que ele se temporaliza".[259]

---

[258] *Opus cit*., p. 97.
"[...] ces larves du passé et de la routine, tous ces ennemis de l'art, de l'idéal, de la liberté et de la poésie, qui cherchaient de leurs débiles mains tremblantes à tenir fermée la porte de l'avenir [...]".
[259] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed. 2005, p. 181.

Foto 1
Les Romains échevelés à la première représentation d'Hernani (1836)
GRANVILLE, JJ (1803-1847)
Maison de Victor Hugo, *Place des Vosges*, Paris
Foto de Fernanda Almeida Lima

A concorrência entre as escolas literárias aparece como o ponto fulcral, no que concerne à manutenção e à reprodução da dinâmica do *campo*. Com base nestas evidências, Anthony Glinoer sustenta a hipótese de que

> esta rivalidade tem origem nas estratégias empreendidas pelo movimento romântico, a fim de conquistar sua legitimidade, assim como nos esforços das escolas que o sucederam para se libertar de uma referência muito marcada: longe de ser a primeira escola literária na França, o romantismo, de alguma forma, deu o tom, experimentou, pela primeira vez, formas de organização que o sucederam e, por isso, definiram certas apostas da luta.[260]

Assim, a primeira representação de *Hernani* figura, na história do *campo literário* francês, como uma *mise en scène* exacerbada da luta entre *dominantes* e *dominados* pela conquista da legitimidade. A mobilização dos jovens românticos para a vitória do mestre Victor Hugo, na "batalha" de 25 de fevereiro de 1830, ilustra o papel determinante da vanguarda, impondo estratégias de subversão de certa ortodoxia estética, no processo de revolução permanente, que engendra e mantém estrutura do *campo literário*. À luz da teoria de Bourdieu, a participação do grupo de Pétrus Borel na "batalha" de *Hernani* adquire plena significação, deixando de constituir apenas mera ostentação da excentricidade de românticos encarniçados, visando chocar e afugentar a "velha guarda" poética. A função dos recém-chegados, na manutenção desse sistema de *lutas* por *posições* hegemônicas, e os desafios relativos à ocupação ou criação de determinado "posto" são analisados por Bourdieu, no fragmento a seguir:

---

[260] GLINOER, Anthony. "Enfances du champ littéraire français: à propos de l'époque romantique". In: DUBOIS, Jacques ; DURAND, Pascal ; WINKIN, Yves (Org.). *Le symbolique et le social*. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle. Les Editions de l'Université de Liège, 2005, p. 131.
"[...] Mon hypothèse est que cette rivalité s'origine dans les stratégies mises en œuvre par le mouvement romantique pour conquérir sa légitimité, ainsi que dans les efforts des écoles qui lui ont succédé pour se défaire d'une référence trop pesante: loin d'être la première école littéraire en France, le romantisme a en quelque sorte donné le ton, expérimenté pour la première fois des formes d'organisation qui lui ont survécu, et par là même défini certains enjeux de la lutte".

> É verdade que a iniciativa da mudança cabe quase por definição aos recém-chegados, ou seja, aos mais jovens, que são também os mais desprovidos de capital específico, e que, em um universo onde existir é diferir, isto é, ocupar uma posição distinta e distintiva, existem apenas na medida em que, sem ter necessidade de o querer, chegam a afirmar sua identidade, ou seja, sua diferença, a fazê-la conhecida e reconhecida ("fazer um nome"), impondo modos de pensamento e de expressão novos, em ruptura com os modos de pensamento em vigor, portanto, destinados a desconcertar por sua "obscuridade" e sua "gratuidade".
> [...] os escritores mais "jovens" estruturalmente, [...] ou seja, os menos avançados no processo de legitimação, recusam o que são e fazem seus predecessores mais consagrados, tudo que define, aos seus olhos a "velharia", poética ou outra (e que denunciam por vezes na *paródia*), e afetam também repelir todas as marcas de *envelhecimento social*, a começar pelos sinais de consagração interna (academia etc.) ou externa (sucesso); por seu lado, os autores consagrados vêem no caráter voluntarista e forçado de certas intenções de superação os indícios indiscutíveis de uma "pretensão gigantesca e vazia" [...][261]

Sob outra perspectiva, Anthony Glinoer atenta para a devida relativização da auréola gloriosa que reveste o episódio da "batalha" de *Hernani*, principalmente, nos relatos fornecidos pelos antigos recrutas e chefes de batalhão. Glinoer propõe uma reavaliação deste episódio, apontando que "a menor complexidade das instâncias do campo e da rede de escolas literárias, concomitantemente, permitiu que o espaço de tempo de uma noite reunisse todas as sensibilidades, no seio de duas tendências antagonistas: a antiga e a nova literatura"[262]. O episódio é representado como uma "tomada da Bastilha literária", definindo um conflito travado há décadas, entre defensores da tradição e da renovação estética. Nos relatos dos soldados hugólatras, a primeira representação de *Hernani* figura como emblema do triunfo absoluto e incontestável do romantismo, indiciando a debandada dos "perucas" de suas posições. A mudança no espaço das *posições* do *campo literário* funciona, no entanto, de forma mais complexa, que não pode ser pensada em termos de ciclo ou de efeito pendular. Como ressalta Celina Moreira de Mello, faz-se necessário não confundir os limites dos diferentes estilos de época "com o tempo que leva um grupo para alcançar e perder a

---

[261] *Opus cit.*, p. 270-271.
[262] *Opus cit.*, p. 135.
"[...] La moindre complexité à la fois des instances du champ et du réseau d'écoles littéraires a permis que le temps d'une soirée se rallient toutes les sensibilités au sein de deux tendances antagonistes: l'ancienne et la nouvelle littérature. [...]".

dominância no campo literário"[263]. Torna-se, então, impertinente conceber as mudanças no espaço das *posições* como mera sucessão de estilos e desfile de gerações. Em última instância, Celina Mello avalia o tradicional confronto entre neoclassicismo e romantismo como pouco satisfatório, no sentido em que se fundamenta "em uma temporalidade mítica, circular, que faz alternar estéticas apolíneas e dionisíacas em um poético retorno do mesmo/outro"[264].

Auxiliado por seus pares e pelos jovens recrutas, Victor Hugo obtém a vitória na "batalha" de *Hernani* e a *tomada de posição* empreendida pelos românticos é coroada de êxito. Nos meses que sucedem a esta vitória histórica, Hugo recebe os dividendos simbólicos e econômicos de tal empreendimento, sendo entronizado como soberano absoluto do movimento romântico. Entretanto, a soberania de Hugo, reverenciada e propagada pela juventude romântica, parece ter constituído fator determinante para a dissolução do Grande Cenáculo. Este se dispersa no outono de 1830 e integrantes como Nodier, Vigny, Musset, Dumas e Sainte-Beuve procuram assinalar sua independência no seio do império hugoliano. Em *La bataille romantique*, Jules Marsan vincula a dissolução do Grande Cenáculo à supremacia esmagadora do jovem mestre, neutralizando a participação dos demais integrantes. Segundo Marsan, "o líder subiu alto demais para ter ao seu redor, a partir de então, outra coisa além de dóceis admiradores. Estes, aliás, não lhe faltam. [...] Infelizmente, estes jovens capitães não valem a antiga armada"[265]. Entre os dóceis admiradores, encontra-se o grupo do Pequeno Cenáculo que, tendo contribuído para a vitória do general Victor Hugo, espera alcançar o devido reconhecimento junto ao mestre, obtendo, consequentemente, a gratificação simbólica pela participação na "batalha" de *Hernani*. Com base na metáfora militar, que permeia os relatos acerca da primeira representação de *Hernani*, em uma

[263] MELLO, Celina Maria Moreira de. "O prosaico, o literário e o político em L'Artiste (1831-1838); renovação das cenas genéricas no romantismo francês". In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira e MELLO, Celina Maria Moreira de (Org). *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 29.
[264] *Idem*, p. 30.
[265] *Opus cit*., p. 51.
"[...] Le chef s'est élevé trop haut pour avoir désormais auprès de lui autre chose que de dociles admirateurs. Ceux-ci d'ailleurs ne lui manquent pas. [...] Par malheur, ces jeunes capitaines ne valent pas l'ancienne armée. [...]".

aproximação entre Hugo e Napoleão, alargando as fronteiras de seu império, Henri Lardanchet caracteriza a situação dos recrutas hugólatras, por meio da seguinte analogia: "Terminada a Revolução, houve um pequeno Brumário silencioso, sem baionetas e sem tambores, e o poderio conquistado, em uma campanha de dez anos, fora repartido, natural e pacificamente, entre uma dúzia de mãos privilegiadas"[266]. Hugo é então acusado de manipular habilmente uma armada de fanáticos, inserindo chefes de batalhão nas reuniões do Grande Cenáculo, em meio a artistas célebres, e afagando-lhes ainda mais o amor próprio por uma falsa aliança, em nome da unidade e da legitimação do romantismo. Assim, conquistada a vitória, os soldados são dispensados, sem gratificações e, uma vez Victor Hugo entronizado, passam a constituir um excedente de forças inúteis. Com relação aos membros do Pequeno Cenáculo, Glinoer constata que "por mais valentes e exaltados que sejam, não passam de dóceis instrumentos nas mãos do profeta, cuja grandeza e triunfo não deixaram de esmagar aqueles que só alcançarão o reconhecimento como "pequenos românticos"[267]. Constata-se, então, que, para os jovens do Pequeno Cenáculo, os resultados da "batalha" de *Hernani* deflagram não só a instrumentalização dos recrutas pelo general Victor Hugo, mas também o início do processo de condenação do grupo. Este episódio formatou e definiu o horizonte dos *possíveis* ou, segundo Glinoer, "dos impossíveis" do Pequeno Cenáculo, restringindo as *tomadas de posição* do grupo em duas direções "aceitáveis": misturar-se à multidão de seguidores do profeta Hugo ou distanciar-se radicalmente do romantismo. Como será explicitado mais adiante, o grupo de Pétrus Borel recusará estes *possíveis* "aceitáveis" e investirá na construção de uma identidade enunciativa fundamentada na pilhéria e na auto-

[266] LARDANCHET, Henri. *Les enfants perdus du romantisme*. Paris: Perrin & Cie, 1905, p. 33.
"[...] La Révolution achevée, il y avait eu un petit Brumaire silencieux, sans baïonnettes et sans tambours, et la puissance conquise en une campagne de dix années, s'était naturellement et pacifiquement répartie en une douzaine de mains heureuses".
[267] GLINOER, Anthony. "La difficulté d'être du petit cénacle romantique". In: *Lieux Littéraires*. Revue du Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, n. 2, 2000, p. 406.
"[...] si vaillants et et exaltés soient-ils, ils ne sont que des instruments dociles aux mains du prophète, dont la grandeur et le triomphe ne cesseront d'écraser ceux qui ne pourront accéder à la reconnaissance littéraire que comme « petits romantiques ». [...]".

desqualificação. Nesse sentido, outra grande decepção, o fracasso da investida republicana de 1830, será determinante, sobretudo no caso de Pétrus Borel, para a configuração de um perfil enunciativo marcado pelo sarcasmo e pelo *spleen*, como será apresentado nas seções subsequentes.

3.2 Henri Delatouche e a querela da *camaraderie* literária

Como foi dito na subseção anterior, após contribuírem expressivamente para a vitória de Victor Hugo, no episódio da "batalha" de *Hernani*, o grupo do Pequeno Cenáculo é vitimizado pelo ostracismo, dada a resplandecência absoluta do mestre, ou pelo descrédito, referente ao rótulo de "romântico fanático" ou de "soldado hugólatra", encontrando dificuldade de inserção na cena literária da época. Desta forma, o grupo liderado por Pétrus Borel investe na excentricidade juvenil como valor distintivo, assinalando sua *posição* singular no *campo literário* francês de 1830. Constata-se, entretanto, que as arriscadas *tomadas de posição* dos integrantes são viabilizadas por estratégias de proteção mútua e de exaltação do cenáculo como instância de produção e legitimação de bens culturais, convertendo a força do coletivismo ora em anteparo, ora em trampolim para os investimentos individuais. Assim, o Pequeno Cenáculo toma parte na discussão sobre a legitimidade da *camaraderie* literária, acentuada e difundida desde a formação do Grande Cenáculo.

O livro *La querelle de la camaraderie littéraire* (2008), de Anthony Glinoer, constitui, atualmente, a principal referência acerca da polêmica relativa às estratégias de solidariedade empreendidas pelos cenáculos românticos, a fim de legitimar tal forma de inserção no *campo literário*, bem como o *posicionamento enunciativo* de seus integrantes. No prefácio do livro, Glinoer estabelece a devida *mise au point*, no que diz respeito à extensão cronológica da querela da *camaraderie* literária. A história literária restringe os limites cronológicos desta

querela ao período do romantismo francês, mais especificamente à discussão desencadeada pela publicação do célebre panfleto *De la camaraderie littéraire* (1829), escrito por Henri de Latouche. No entanto, Glinoer destaca que, longe de estar circunscrita a tal período, a querela da *camaraderie* se faz presente na história do *campo literário* francês, espraiando-se, a montante e a jusante da data de publicação do artigo de Latouche. Desta forma, a polêmica envolvendo denúncias das conivências literárias remontaria à própria fase de instituição da literatura, com o surgimento de instâncias legitimadoras dos produtores e dos bens culturais, como os Salões e a Academia, no século XVII, acompanhado da formação de comunidades de escritores que recusavam a função legitimadora destas instâncias, em favor do julgamento de seus pares, reivindicando a autarquia do mundo das letras. Surge, então, "a idéia de que a associação dos homens de letras gera um desvio do espírito crítico e põe em perigo a franqueza do julgamento"[268]. Apesar de reconhecer a extensão de tal querela, Glinoer restringe o foco de análise do livro em questão à primeira metade do século XIX, entre os anos de 1824 a 1839. O presente capítulo enfatizará, por sua vez, a formação e as práticas de sociabilidade da *camaraderie* do Pequeno Cenáculo, retomando, contudo, pontos-chave referentes ao Grande Cenáculo, dada a explícita reverência do grupo de Pétrus Borel ao cenáculo hugoliano.

A constituição do Grande Cenáculo tem início em janeiro de 1827, data da publicação de dois artigos laudatórios sobre as *Odes et Ballades* (1822-1827), escritos por Sainte-Beuve, jovem jornalista do *Globe*. Esta publicação é seguida do encontro e do nascimento de uma amizade entre o jornalista e o já renomado poeta Victor Hugo. Na primavera do mesmo ano, o casal Hugo se instala no apartamento da rua Notre-Dame-des-Champs, quando são organizadas as reuniões para as leituras de *Cromwell* (1827), que culminam com a formação

[268] GLINOER, Anthony. *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Droz, 2008, p. 10.
"[...] l'idée que le compagnonnage des hommes de lettres produit un gauchissement de l'esprit critique et met en danger la franchise du jugement [...]".

definitiva do Grande Cenáculo, com a presença dos demais integrantes. Assim, os românticos "se impõem como missão, a partir de 1828, a conquista das instâncias de consagração e do público dos teatros, ao mesmo tempo. Isto passa, a princípio, por uma campanha de leituras públicas nos cenáculos, [...] leituras (que) proliferam particularmente no verão de 1829"[269]. O grupo se empenha na conquista do público e das instâncias de consagração, fazendo destas leituras um momento de elogios e encorajamentos exacerbados a seus pares, de modo que o cenáculo passa a ser classificado, pelos inimigos da *camaraderie*, como espaço de galvanização e de conivências literárias, forjando glórias factícias. Deve-se destacar que a designação do grupo como um cenáculo foi realizada por empréstimo de um termo do vocabulário bíblico. A escolha de tal denominação visa desarticular as classificações deste agrupamento de artistas como uma seita excêntrica ou como mera reunião mundana, a exemplo dos salões. O cenáculo adota oficialmente esta denominação em abril de 1829, data da publicação do livro de Sainte-Beuve, intitulado *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*. O termo cenáculo aparece em um poema epônimo, especificamente nas estrofes transcritas a seguir:

> *En ces jours de martyre et de gloire, où la hache*
> *Effaçait dans le sang l'impur crachat du lâche*
> *Sur les plus nobles fronts;*
> *Où les rhéteurs d'Athène et les sages de Rome*
> *Raillaient superbement les fils du Dieu fait homme*
> *Qu'égorgeaient les Nérons;*
> *Quelques disciples saints, les soirs, dans le cénacle*
> *Se rassemblaient, et là parlaient du grand miracle,*
> *A genoux, peu nombreux,*
> *Mais unis, mais croyants, mais forts d'une foi d'ange:*
> *Car des langues de feu voltigeaient, chose étrange!*
> *Et se posaient sur eux.*[270]

[269] *Idem*, p. 44.
"[...] le mouvement romantique se donne pour vocation, à partir de 1828, la conquête tout à la fois des instances de consécration et du public des théâtres. Cela passe d'abord par une campagne de lectures publiques sur les lieux des cénacles [...] ces lectures prolifèrent particulièrement à l'été 1829 [...]".

[270] SAINTE-BEUVE. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Paris: Michel Lévy Frères, 1863, p. 67.
"Naqueles dias de martírio e de glória, onde o machado/Limpava com sangue a impura cusparada do infame/Sobre as mais nobres frontes;/Onde os oradores de Atenas e os sábios de Roma/Ridicularizavam soberbamente os filhos do Deus feito homem/Que os Neros degolavam;/Alguns santos discípulos, à noite, no cenáculo/Se reuniam e ali falavam do grande milagre,/De joelhos, poucos,/mas unidos, mas crentes, mas fortalecidos por uma fé de anjo:/Pois línguas de fogo flutuavam, coisa estranha!/E pousavam sobre eles".

A partir de então, como assinala Glinoer, o cenáculo hugoliano adota uma mitologia própria, uma vez que, no poema de Sainte-Beuve, encontram-se alusões a alguns membros do grupo, como Vigny, Emile Deschamps e Louis Boulanger, que figuram como irmãos de luta do autor, formando, "sob a égide de Victor Hugo, um cenáculo que, de alguma forma, assumiria para o campo literário pós-revolucionário, o papel que a assembléia dos apóstolos desempenhou para a cristandade"[271]. Na mitologia do Grande Cenáculo, a espinhosa missão do poeta, "apóstolo do mistério", é comparada à provação e ao massacre sofrido pelos santos cristãos. Como sublinha Anthony Glinoer, tal temática é recorrente na poesia romântica em geral, mas, neste caso, a hostilidade dos "filisteus" não remete o poeta a um tipo de isolamento para desenvolver sua genialidade, mas ao investimento na formação de uma comunidade ideal, visando derrubar as adversidades exteriores por elevados laços fraternais. Ainda no poema de Sainte-Beuve, a batalha dos "apóstolos" da nova escola alude à batalha de Jericó, na qual Hugo figura como o líder portador da trombeta que fará desmoronar o antigo templo da arte. Desta forma, em reação à galvanização relativa às leituras públicas no Grande Cenáculo, bem como à adoção desta mitologia bíblica, anunciada por Sainte-Beuve, o jornalista Henri Delatouche compõe o célebre panfleto, intitulado *De la camaraderie littéraire*, publicado em 11 de outubro de 1829, na *Revue de Paris*. O ponto central do texto de Latouche, o histórico ataque à camaraderie de Victor Hugo, constitui o trecho transcrito abaixo, no qual o autor define, ironicamente, o cenáculo como

> [...] uma pequena sociedade de apóstolos que, se dizendo perseguida pela prática de um novo culto, se fechou sobre si mesma para se fortalecer. Os apóstolos se amarão; [...] eles se apoiarão uns aos outros por sua utilidade recíproca e, já que era tempo de conquistar a independência poética derrubando mil preconceitos, eles terão servido a uma causa justa com zelo e, algumas vezes, sucesso.
> Mas, passado o perigo, a amizade terá se tornado uma especulação; a vaidade terá servido de elo social, e a caridade iniciada por si mesma terá terminado exatamente aonde começara. Uma congregação de poetastros

[271] *Opus cit.* (2008), p.45.
"[...] Il [Sainte-Beuve] convoque dans cette pièce certains de ses compagnons d'armes pour former avec lui, sous l'égide de Victor Hugo, un cénacle qui en quelque sorte tiendrait pour le champ littéraire postrévolutionnaire le rôle qu'a tenu l'assemblée des apôtres pour la chrétienté".

> bizarros se tornou um complô para se adular, e algumas confidências de aprendizes que se testam, uma conspiração flagrante contra nomes consagrados. [...] esta reunião que disse a si mesma que "o século lhe pertence", que se denomina modestamente um Cenáculo, [...] guarda em seu seio seus mártires e suas divindades. [...] todos querem palavras que indiciem a transfiguração, e as posturas condescendentes suplicam artigos mentirosos à porta de todas as gazetas. Ali, fizeram do elogio uma servidão, uma vassalagem de todas as horas; é a prece da manhã e da noite na igrejinha ultrarromântica; [...][272]

A crítica de Latouche não contém ataques pessoais, nenhum nome do Grande Cenáculo é citado, contudo constata-se que este panfleto e o poema *Cénacle* de Sainte-Beuve, compartilham a mesma isotopia, referente à temática bíblica. Assim, por meio da criação do neologismo *camaraderie*, Latouche empreende uma contra-resposta velada a Sainte-Beuve, e ao cenáculo hogoliano em geral, demonstrando igualmente sua perícia na articulação de polêmicas e apresentando-se, então, como um adversário à altura do autor de *Joseph Delorme*. Glinoer resume a importância dos textos de Sainte-Beuve e de Henri de Latouche, na configuração da querela da *camaraderie* literária, através desta reflexão:

> Sainte-Beuve, em abril, elevara o grupo romântico à categoria do Cenáculo; Latouche o rebaixa, em outubro, à categoria das relações de alojamento ou de pátio de escola. O primeiro, inaugurando o gênero da "poesia cenacular", inventara uma sociabilidade idealizada, o segundo lhe atribui uma face horrorosa, um duplo grotesco, um artefato pervertido. "Cenáculo", "*camaraderie*": os dois termos soam como as duas faces da mesma realidade, [...] da mesma coletivização da vida literária. Os dois poetas-críticos devem assumir a dupla paternidade da querela que se engaja, definitivamente, neste final do ano de 1829[273].

---

[272] DE LATOUCHE, Henri. "De la camaraderie littéraire". In: *Revue de Paris*, t. VII, 1829, p. 103-104.
"[...] une petite société d'apôtres, qui, se disant persécutée dans les pratiques d'un nouveau culte, s'est enfermée en elle-même pour s'encourager. Les apôtres se seront aimés; [...] Ils se seront appuyés les uns sur les autres pour leur utilité réciproque, et puisqu'il était temps de conquérir sur mille préjugés l'indépendance poétique, ils auront servi une juste cause avec zèle et quelquefois avec succès. Mais le danger passé, l'amitié sera devenue une spéculation; la vanité aura servi de lien social, et la charité commencée par soi-même aura fini exactement où elle avait commencé. Une congrégation de rimeurs bizarres est devenue un complot pour s'aduler, et quelques confidences d'écoliers qui s'essaient, une conspiration flagrante contre des illustrations consacrées. [...] cette réunion qui s'est dit à elle-même que « le siècle lui appartient », qui s'appelle modestement un Cénacle, [...] trouve dans son sein ses martyrs et ses divinités. [...] tout le monde veut des paroles qui sentent la transfiguration, et les souples postures implorent des articles menteurs à la porte de toutes les gazettes. Là, on s'est fait de la louange une servitude, un vasselage de tous les instants; c'est dans la petite église ultra-romantique, la prière du matin et du soir; [...]".

[273] *Opus cit.* (2008), p. 67-68.
"[...] Sainte-Beuve avait élevé en avril le groupe romantique au rang du Cénacle; Latouche l'abaisse en octobre au rang des relations de chambrée ou de cour d'école. Le premier, en inaugurant le genre de la « poésie cénaculaire », avait inventé une sociabilité idéalisée, le second lui ajoute une face hideuse, un double grotesque, un artefact perverti. « Cénacle », « camaraderie »: les deux mots sonnent comme les deux faces d'une même

A época da publicação do panfleto de Henri de Latouche, final de 1829, coincide com a mobilização dos românticos e o processo de recrutamento de soldados para a "batalha" de *Hernani*, em 25 de fevereiro de 1830. Como foi citado anteriormente, a hugolatria dos soldados e sua ardente participação nas representações de *Hernani* atestam a supremacia absoluta de Victor Hugo, no seio do Cenáculo, acentuando as rivalidades internas, ofuscando seus pares e conduzindo-os ao distanciamento do astro rei do grupo, no intuito de demarcar a singularidade de seu perfil enunciativo e de seu projeto estético. À época de publicação do texto de Latouche, os membros do Grande Cenáculo já mantêm elos de amizade e admiração mais frouxos, fundamentando, assim, a acusação de "fraternidade interesseira" entre os integrantes, em nome da conquista do sucesso. Nesse sentido, as críticas parecem dirigidas especificamente a Victor Hugo que, desde então, passou a ser visto como grande estrategista, manipulando habilmente seus pares e a juventude romântica de 1830 na sólida construção de sua glória. Tal é a concepção de Henri Lardanchet, no que tange à significação, sem maquiagem, dos cenáculos românticos, como ilustra esta passagem:

> De acordo com o seu princípio inicial, o cenáculo devia ser um centro de pensamento comum, um núcleo de assistência recíproca. O gênio ambicioso de um único homem o desviou de seu fim fraternal, lhe fez sair do grande caminho por onde seguia e, sem que ele se desse conta, o conduziu ao lamaçal dos interesses individuais. Esta associação atraiu toda a vida, absorveu toda a verdade. [...]
> Victor Hugo precisava de uma preeminência absoluta, que talvez ele não tivesse conseguido sobre uma assembléia menos restrita, e acostumando o público a considerar os cenáculos, dos quais ele era a emanação quintessenciada, como a elite da jovem escola, ele assentava seu próprio império. [274]

---

réalité, [...] d'une même collectivisation de la vie littéraire. Les deux poètes-critiques doivent assumer la double paternité de la querelle qui s'engage résolument en cette fin d'année 1829".

[274] *Opus cit.*,p. 44-45.

"Selon son principe initial, le cénacle devait être un centre de pensée commune, un foyer d'assistance réciproque. L'ambitieux génie d'un seul homme le détourna de son but fraternel, lui fit quitter le grand chemin où il marchait et, sans qu'il s'en doutât, l'engagea dans le bourbier des intérêts individuels. Cette association attira vers elle toute la vie, absorba toute la vérité. Hors d'elle, il n'y eut pas de salut. [...] Il fallait à Victor Hugo une prééminence absolue qu'il n'eût peut-être point gardée sur une assemblée moins restreinte, et, en accoutumant le public à considérer les cénacles, dont il était l'émanation quintessenciée, comme l'élite de la jeune école, il asseyait son propre empire."

Anthony Glinoer admite que, com o episódio de *Hernani*, Victor Hugo neutraliza toda concorrência no seio do romantismo, figurando como soberano incontestável do movimento. Entretanto, no que diz respeito ao esfacelamento do Grande Cenáculo, Glinoer propõe uma argumentação fundamentada na dinâmica de funcionamento das formações cenaculares e da posição de seus líderes. Conclui-se, sob esta perspectiva, que com a entronização do líder Hugo "o cenáculo, por sua vez, conquistou e perdeu sua razão de ser, ele não acumula mais capital simbólico, ele o transfere para seu representante posicionado em primeiro plano: ele se esfacela por deixar visível apenas uma massa dominada por um só, transformado em uma sumidade literária"[275]. Por conta desta dinâmica cenacular, da supremacia de Hugo, distanciando os demais integrantes e, finalmente, devido a um atrito pessoal entre Hugo e Sainte-Beuve, tendo Adèle Hugo no centro do conflito, o Grande Cenáculo se desagrega definitivamente, no outono de 1830. Apesar de toda esta querela, ainda em efervescência, envolvendo as fraternidades literárias, o grupo de jovens românticos liderados por Pétrus Borel investe na formação de uma nova *camaraderie*, constituindo o novo alvo dos críticos da época, inclusive de ex-integrantes do Cenáculo, como Sainte-Beuve.

Entre o final de 1829 e o início de 1830, elegendo Victor Hugo como um tipo de "mestre espiritual", desprezando as críticas e polêmicas referentes à primeira *camaraderie* romântica, "uma valente jovem guarda, composta de capitães, avançava sobre as ruínas – poderia dizer, sobre as traições – do cenáculo"[276]. A denominação de Pequeno Cenáculo foi criada no intuito de, ao mesmo tempo, homenagear o Grande Cenáculo de Hugo e assinalar

[275] *Opus cit*. (2008), p. 101.
"Avec *Hernani*, Hugo a anéanti toute concurrence au sein du mouvement romantique. Le cénacle a quant à lui a atteint et perdu sa raison d'être, il n'accumule plus le capital symbolique, il le transfère à son représentant placé à l'avant-plan: il éclate pour ne laisser visible qu'une masse dominée par un seul, devenu une sommité littéraire. [...]".
[276] HOUSSAYE, Arsène. *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle. 1830-1880*. Paris: Dentu, t. I, 1885, p. 275.
"Une vaillante jeune garde, composée de capitaines, s'avançait sur les ruines – je pourrais dire sur les trahisons – du cénacle. [...]".

uma relação de inferioridade e reverência aos seus predecessores. No prefácio de sua primeira obra, *Rhapsodies* (1832), Pétrus Borel define o grupo do Pequeno Cenáculo nestes termos:

> [...] são todos jovens, como eu, de bons sentimentos e de coragem, com os quais evoluo e que são amados por mim! São eles que me espantam o tédio desta vida; são todos amigos verdadeiros, todos camaradas de nossa *camaraderie*, *camaraderie* estreita, não aquela de M. Henri Delatouche, a nossa, ele não compreenderia; [...][277]

Desta forma, Petrus Borel responde às críticas tecidas por Henri de Latouche, definindo a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo como uma verdadeira "comunidade emocional", sustentando a legitimidade dos laços de afeto e companheirismo que uniam seus integrantes. A defesa dos estreitos laços de afeto entre a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo encontra sustentação no fato de que alguns membros, como Nerval, Gautier e Maquet, mantinham relações de amizade que remontavam aos tempos de colégio. Jean-Louis Vaudoyer, por exemplo, destaca a intensidade da "longa amizade que uniu fraternalmente Gérard de Nerval e Théophile Gautier, (mantendo-se), sem sombra de dúvida, - pelo menos até a hora de seu fatal e dramático desfecho"[278]. Em uma carta a Théophile Gautier, escrita em 12 de janeiro de 1857, Joseph Bouchardy reafirma, décadas após a dissolução da *camaraderie*, a legitimidade dos vínculos de amizade e o princípio de harmonia e igualdade prezado pelo grupo, como indica o trecho transcrito a seguir:

> Reuniões mais belas do que se pode contar, onde todos desejavam o sucesso de todos, sem exagero insensato e sem vaidade coletiva, onde cada um de nós oferecia seu ombro como apoio ao pé daquele que queria tentar escalar e ascender.
> Quais de nós eram os ricos ou os predestinados? Nós o ignorávamos, porque nós formávamos uma família sem filho caçula e sem direito de primogenitura.[279]

---

[277] BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832, p. V-VI.
"[...] ce sont tous jeunes gens, comme moi de cœur et de courage, avec lesquels je grandis, que j'aime tous! Ce sont eux qui font disparaître pour moi la platitude de cette vie; ils sont tous francs amis, tous camarades de notre camaraderie, camaraderie serrée, non pas celle de M. Henri Delatouche, la nôtre il ne la comprendrait; [...]".

[278] VAUDOYER, Jean-Louis. "Une amitié romantique. Gérard de Nerval et Théophile Gautier". In: *La Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1962, p. 176.
"La longue amitié qui lia fraternellement Gérard de Nerval et Théophile Gautier fut sans l'ombre d'un nuage, - du moins jusqu'à l'heure de son dramatique et fatal denouement."

[279] *Opus cit.*, p. 85.
"Réunions plus belles qu'on ne peut le dire, où tous souhaitaient le succès de tous sans exagération insensée et sans vanité collective, où chacun de nous offrait de prêter son épaule au pied de celui qui voulait tenter de gravir

No prefácio de *Champavert*, Pétrus Borel vincula o empreendimento da formação de uma nova *camaraderie* romântica à dificuldade de inserção no *campo literário*, compartilhada pelos jovens românticos de 1830. Assim, o líder Borel declara que "nos finais de 1829, [...] ele reuniu em seu redor alguns jovens e tímidos artistas, com o intuito de constituírem um grupo forte que não pudesse ser desfeito e derrubado ao entrar no mundo"[280]. Desse modo, a constituição do Pequeno Cenáculo é justificada como estratégia de fortalecimento mútuo entre seus componentes, visando delimitar adversários comuns, neutralizar as forças hierárquicas do *campo*, facilitando, assim, a subida de todos os membros do grupo à cena literária romântica. Diante da ostentação da legitimidade e dos benefícios coletivos deste modo de sociabilidade literária, Sainte-Beuve se manifesta e dirige esta crítica ao Pequeno Cenáculo:

> Há dois ou três anos, formou-se uma sociedade de jovens pintores, escultores e poetas, dos quais muitos anunciam um mérito incontestável, mas que contam exageradamente com as vantagens da associação e da *camaraderie* em termos de arte. Acreditaram poder continuar e reorganizar, em um plano mais vasto, o cenáculo delineado por seus predecessores, em 1829; eles caíram, como todos os imitadores, nos mais graves inconvenientes.[281]

Em resposta e defesa do grupo, Gérard de Nerval encaminha uma carta a Sainte-Beuve, tecendo esclarecimentos acerca da função e do valor do Pequeno Cenáculo, dada as exigências e a fortuna do mercado editorial, naquele momento específico do *campo literário*. No trecho citado abaixo, Nerval exalta a força e os benefícios da *camaraderie*, como o encontro de talentos diferentes, o encorajamento mútuo, e apresenta o Pequeno Cenáculo como um espaço privilegiado de desenvolvimento da criatividade, de elaboração e pré-difusão das obras e, finalmente, de colaboração sincera no difícil exercício da prática literária para os recém-chegados no *campo literário* francês de 1830:

---

et d'atteindre. Lesquels de nous étaient les riches ou les prédestinés? Nous l'ignorions, car nous formions une famille sans Benjamin et sans droit d'aînesse."

[280] BOREL, Pétrus. "Notícia sobre Champavert". In: ___. *Champavert, contos imorais*. Trad. de José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 250.

[281] SAINTE-BEUVE. "Chronique littéraire". In: *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1833.
"Il s'est formé, depuis deux ou trois ans, une société de jeunes peintres, sculpteurs et poètes, dont plusieurs annoncent un mérite incontestable, mais qui comptent beaucoup trop sur les avantages de l'association et de la camaraderie en fait d'art. Ils ont cru pouvoir continuer et réorganiser sur un plus large plan le cénacle ébauché par leurs aînés en 1829; ils sont tombés, comme tous les imitateurs, dans des inconvénients plus graves".

> [...] o pequeno *cenáculo* [...] não foi formado com a intenção de parodiar o outro, o glorioso *cenáculo*, ao qual você rendeu homenagens, mas apenas para ser uma *associação* útil e também um público seleto, onde podemos testar nossas obras e satisfazer, até certo ponto, essa necessidade de publicar, que faz com que disseminemos um futuro de glória em pequenos triunfos sucessivos. É também um poderoso estímulo ouvir todos os dias a pergunta: o que você escreveu? E ver em torno de si pessoas que produzem [...][282]

Ostentando a excentricidade como traço distintivo de sua identidade enunciativa, o grupo de Pétrus Borel, desconsiderando todos os ataques já proferidos contra a dinâmica de protecionismo e bajulação da *camaraderie*, investe expressivamente na exibição de marcas textuais desta solidariedade literária. Assim, o grupo recorre à prática da exaltação mútua, por meio de dedicatórias, de comentários tecidos nos prefácios, da seleção de textos de seus pares para compor a quantidade torrencial de epígrafes de suas obras, da publicação de textos, em periódicos da época, sustentando a qualidade estética das produções de seus companheiros. Anthony Glinoer classifica esta prática como uma estratégia comum dos cenáculos, pois "transformando o texto e suas fronteiras em atos performativos, multiplicando, infinitamente, as alusões, citações, homenagens e elogios aos membros de sua tribo, o poeta confirma a comunidade que ele forma com eles: ele os reconhece como seus pares, amigos e modelos"[283].

Em outubro de 1831, críticas laudatórias ao busto de Victor Hugo, esculpido por Jehan Duseigneur, são publicadas no *Mercure de France*, contendo a assinatura de Théophile Gautier, e no *Cabinet de lecture*, assinada por Auguste Maquet. Na coletânea das *Dernières poésies* (1890) de Théophile Gautier, figura a *Ode à Jehan Duseigneur*, datada igualmente de 1831. Gérard de Nerval escreve sobre o livro *Champavert* (1833) de Pétrus Borel, no

---

[282] NERVAL, Gérard de. "Lettre à Sainte-Beuve". *In*: ___. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, t. I, 1993, p. 1285.
"[...] le petit *cénacle* [...] n'a pas été formé dans l'intention de parodier l'autre, le glorieux *cénacle* que vous avez célébré, mais seulement pour être une *association* utile et puis un public de choix où l'on puisse essayer ses ouvrages d'avance et satisfaire jusqu'à un certain point ce besoin de publication qui fait qu'on éparpille un avenir de gloire en petits triomphes successifs. C'est aussi un aiguillon bien puissant que de s'entendre demander tous les jours: qu'as-tu fait ? et que de voir autour de soi des gens qui travaillent [...]".

[283] *Opus cit.* (2008), p. 19.
"[...] En transformant le texte et ses seuils en actes performatifs, en multipliant à l'infini les renvois, les citations, les hommages et les éloges aux membres de sa tribu, le poète confirme la communauté qu'il forme avec eux: il les reconnaît comme ses pairs, ses amis et ses modèles".

periódico *L'Artiste*, em março de 1833. Borel, por sua vez, dedica o prólogo de *Rhapsodies* (1832) ao arquiteto Léon Clopet, o poema *La fille du Baron* é dedicado ao poeta Théophile Gautier, *Heur est Malheur* a Philothée O'Neddy, *Ma croisée* a Alphonse Brot, e uma outra poesia do volume apresenta, no lugar do título, apenas a dedicatória ao arquiteto Jules Vabre. Verifica-se igualmente que as práticas sociais do Pequeno Cenáculo, assim como as excentricidades estéticas, de porte, vestimentas ou de temperamento de alguns integrantes também constituem tema ou inspiram a composição das produções do grupo. Em *Feu et Flamme* (1833) de Philothée O'Neddy, os "companheiros" do Pequeno Cenáculo figuram como personagens, em situações variadas, tecendo críticas à burguesia ou à política da época, reivindicando liberdade de criação, em oposição às regras da Academia, ou ainda, protagonizando cenas de orgia macabra. Paralelamente a isto, Anthony Glinoer ressalta outra estratégia da *camaraderie* do Pequeno Cenáculo, constatando que os dois principais volumes de poesias do grupo, *Rhapsodies* de Borel e *Feu et Flamme* de O'Neddy, apresentam um uso de epígrafes bem peculiar, visto que

> entre duas citações de autores recentemente consagrados, Hugo, Janin ou Lamartine, ou clássicos, como Tibulle ou Régnier, os autores inserem versos dos camaradas. Assim, conhecidos e desconhecidos são colocados em pé de igualdade, as jovens promessas são amalgamadas às glórias recentes ou antigas, em uma referência comum.[284]

Finalmente, outro grande empreendimento significativo do grupo de Borel consiste na tentativa de legitimação do Pequeno Cenáculo como instância de consagração das obras produzidas em seu seio. No prefácio de *Rhapsodies*, por exemplo, o líder Borel manifesta total desprezo às instâncias de legitimação externas ao Pequeno Cenáculo, através da seguinte declaração: "É, principalmente, a vocês, companheiros, a quem ofereço este livro! Ele foi feito entre vocês, vocês podem reivindicá-lo"[285]. Tal declaração é seguida de uma dedicatória

[284] *Opus cit*., (2000), p. 402-403.
"[...] entre deux citations d'auteurs consacrés depuis peu, Hugo, Janin ou Lamartine, ou de classiques comme Tibulle ou Régnier, les auteurs insèrent des vers des camarades. Ainsi, sont mis sur un même pied connus et inconnus, les jeunes espoirs sont amalgamés aux gloires nouvelles ou anciennes dans une référence commune."
[285] *Opus cit*. (1832), p. VI.

calorosa aos pares, elencando os nomes de quase todos os membros do Pequeno Cenáculo, acompanhados de uma exaltação aos talentos individuais. Por meio deste tipo de procedimento, os membros do cenáculo reconhecem e honram sua dívida para com esta instância de criação e produção coletivas, que passa mesmo a figurar como uma sorte de "mentor coletivo". Com esta dinâmica de proteção e exaltação mútua peculiar à *camaraderie* e já denegrida por Henri de Latouche, o Pequeno Cenáculo tenta ele próprio assegurar seu reconhecimento, posicionando-se como o principal consumidor de suas obras, sobretudo considerando o fracasso editorial de suas produções. É justamente na defesa das práticas da camaraderie e na adoção explícita de tal denominação que consiste a singularidade do grupo liderado por Pétrus Borel. Ao invés de recusar esta designação pejorativa, resguardando-se de críticas como as de Latouche, o Pequeno Cenáculo se serve da polêmica envolvendo a *camaraderie*, e busca assinalar sua distinção pelas vias do escândalo e da bravata. O termo é escolhido por Duseigneur como título dos medalhões de seus pares, expostos no Salão de 1833. Uma publicação coletiva, intitulada *Contes du Bouzingo*, projetada, anunciada, mas não realizada pelo grupo, deveria ser assinada por *Une camaraderie*. Tal denominação chega até mesmo a atingir os códigos da autoparódia, como em *Rhapsodies*, mais especificamente no poema *Origine d'une comtesse*, no qual figuram as epígrafes "Ah! Está muito bom!..." e "Muito pouco"[286], de autoria da *Camaraderie*.

A querela da *camaraderie* literária e a formação dos cenáculos românticos ultrapassam o estatuto de epifenômeno na configuração do *campo literário* do romantismo francês e das *lutas simbólicas* entre *dominantes* e *dominados*. O cenáculo constitui o espaço de explicitação e de sistematização dos valores éticos e estéticos compartilhados pelo grupo. No entanto, a simples *identidade de posição* não determina a fundação de um grupo, sobretudo no caso da

---

"[...] C'est à vous surtout, compagnons, que je donne ce livre! il a été fait parmi vous, vous pouvez le revendiquer. [...]".

[286]*Idem*., 86.

"*Ah ! C'est très bien!...* Camaraderie. *Très-peu*. Idem" .

vanguarda, cujas *posições* são definidas negativamente, por oposição aos dominantes. Como salienta Pierre Bourdieu, o *efeito de campo* tende a favorecer aproximações e trocas entre "ocupantes de posições idênticas ou vizinhas no espaço objetivo, mas não basta para determinar [...] o aparecimento do efeito de corpo do qual os grupos literários e artísticos mais famosos tiraram imensos lucros simbólicos"[287]. O que Bourdieu define como *efeito de corpo* diz respeito não só à reunião em corpo dos integrantes, organizando efetivamente um grupo literário, mas também à homogeneidade e coesão do grupo, legitimada por relações de estima e de simpatia. O estabelecimento legítimo deste *efeito de corpo* legaliza a classificação do cenáculo como uma entidade coesa, com fins específicos, e não um mero agrupamento de indivíduos. "Dotado de uma 'singularidade coletiva', ele vale mais do que a soma de suas partes, de sorte que é como comunidade de interesse que ele é suscetível de influir na configuração geral do campo (logo, o cenáculo é uma instância).[288]" No que concerne particularmente ao período do romantismo francês, a organização cenacular se vincula a um novo estatuto social do artista, sem o protecionismo dos banqueiros, dos mecenas e sem os favores e pensões dos nobres. A relação entre a formação de um cenáculo, a legitimação do exercício da literatura e a mobilização do estado do *campo* é explicada por Anthony Glinoer, na passagem a seguir:

> [...] na realidade, o cenáculo é bem mais do que uma simples reunião de artistas, é uma nova distribuição de cartas no jogo literário, um parâmetro novo que desestrutura a organização do campo intelectual. Com o cenáculo abre-se para o escritor uma terceira via, inédita, que lhe permite, ao mesmo tempo, escapar da proteção mundana e do desamparo boêmio. Nem salão nem café, o cenáculo é uma forma original e marginal, uma espécie de pequeno Estado, dentro do Estado, proclamando sua autonomia, promulgando sua própria constituição... Daí, o interesse – ou até mesmo a fascinação – que ele suscita no homem de letras, pois através da escolha ou da recusa do cenáculo, o que está profundamente em jogo é uma redefinição

[287] *Opus cit*., p. 301.
[288] *Opus cit*. (2008), p. 16.
"[...] Doté d'une « singularité collective », il vaut plus que la somme de ses parties, de sorte que c'est en tant que communauté d'intérêt qu'il est susceptible d'influer sur la configuration générale du champ (le cénacle est donc une instance). [...]".

> do papel do escritor e, nesse sentido, uma redefinição dos fins da literatura.[289]

Os intelectuais que atingem a idade adulta entre 1820 e 1830 são os primeiros, na história do *campo literário* francês, a viver de sua pena, enfronhados nos mercados de bens culturais, disputando prêmios literários, contratos editoriais, etc. No seio dos cenáculos, os pares assumem a função desempenhada pelo mecenas e pela aristocracia, nos séculos anteriores, colocando-se em prática um trabalho coletivo de atribuição de valor simbólico às produções do grupo. O cenáculo figura, finalmente, como um privilegiado agregador de *capital simbólico* e *social*, evidência que conduz Glinoer a formular a hipótese de que este agregador de *capital* também "atuaria como prisma, refratando, segundo sua lógica específica, as determinações sociais que pesam sobre cada agente do campo ou sobre o próprio campo"[290]. Nesse sentido, ao longo desta tese serão explicitadas as devidas relações entre este *efeito de corpo*, proporcionado pela constituição do Pequeno Cenáculo, e as primeiras *tomadas de posição* de Pétrus Borel. Em meio a seus pares, tendo o Pequeno Cenáculo como "muralha de proteção" e fiador de investimentos arriscados, Pétrus Borel assume um *posicionamento enunciativo* radicalmente fundamentado na exacerbação e na transgressão, indiciando a difícil sustentação de tais posturas e máscaras enunciativas, após a dissolução do grupo.

---

[289] GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent. "Le cénacle à l'épreuve du roman". In: *Tangence*, n. 80, 2006, p. 22. Disponível em: www.erudit.org. Acesso em: janeiro de 2009.
"[...] en réalité le cénacle est bien plus qu'une simple réunion d'artistes, c'est une nouvelle donne dans le jeu littéraire, un paramètre nouveau qui bouleverse l'organisation du champ intellectuel. Avec le cénacle s'ouvre, pour l'écrivain, une troisième voie, inédite, qui lui permet à la fois d'échapper à la protection mondaine et à la déréliction bohémienne. Ni salon, ni café, le cénacle est une forme originale et marginale, une sorte de petit état dans l'État, proclamant son autonomie, promulguant sa propre constitution... De là l'intérêt – voire la fascination – qu'il suscite chez l'homme de lettres, car à travers le choix ou le rejet cénaculaire, ce qui se joue en profondeur est une redéfinition du rôle de l'écrivain, et par-delà une redéfinition des fins de la littérature."

[290] DOZO, Björn-Olav et GLINOER, Anthony. "Génération, cénacle, mouvance: essai de sociologie quantitative des Jeunes-France". In: *Les Cahiers du XIX^e^ siècle*, n. III-IV, 2008-2009, p. 54-55.
"[...] on peut émettre l'hypothèse que ce formidable accumulateur de capital fait office de prisme, qu'il réfracte selon sa logique propre les déterminations sociales qui pèsent sur chaque agent du champ et sur le champ lui-même."

4 O PEQUENO CENÁCULO E A REVOLUÇÃO DE JULHO DE 1830

O presente capítulo é iniciado com a apresentação das mudanças políticas referentes ao contexto histórico da França de 1830, seguida da análise da reação do Pequeno Cenáculo face às transformações sociais e políticas. A reação do grupo vincula-se ao culto exclusivo da arte, à insubmissão ruidosa ao mercantilismo burguês e à ostentação de excentricidades boêmias. Na segunda subseção, a publicação de *Rhapsodies*, primeira *tomada de posição* significativa de Pétrus Borel, será avaliada como empreendimento relevante na composição de sua identidade enunciativa, sobretudo, no que concerne à confissão de republicanismo licantrópico realizada no prefácio da obra.

4.1 *Bousingos* ou *Jeunes-France*? Divinização da arte e orgias boêmias

Na França, o ano de 1830 foi marcado por mudanças políticas e manifestações revolucionárias significativas. Os primeiros meses daquele ano indicavam o profundo descontentamento, tanto do povo francês como dos membros da Câmara, com relação à política sustentada por Carlos X, rei que subira ao trono em 1824. Em 03 de maio, 221 dos 400 deputados que compunham a Câmara assinam uma petição relativa ao afastamento de Polignac, presidente do Conselho. Carlos X ignora tal petição e, no dia 16 de maio, ordena a dissolução da Câmara. Após este ato arbitrário, o rei envia uma expedição militar à Argélia, onde empreende uma sangrenta política de colonização. Na eleição organizada para recompor a Câmara, apenas 154 defensores do monarca são votados, de modo que os deputados da oposição passam a constituir a maioria. Em 25 de julho, sob pretexto de zelar pela segurança do Estado, Carlos X assina mandatos ordenando uma nova dissolução da Câmara, com

eleições previstas para setembro, e suprimindo a liberdade de imprensa. Alguns periódicos, como *Le National*, *Le Globe* e *Le Temps*, por desempenharem uma fervorosa resistência ao mandato real, são contidos pela polícia, por meio da destruição das máquinas tipográficas. O abuso de poder, as práticas severas e extremistas do reinado de Carlos X suscitaram volumosos protestos e manifestações revoltosas por parte do pessoal da imprensa, tipógrafos, editores, jornalistas, bem como dos intelectuais, estudantes, poetas e artistas. Desta forma, nos dias 27, 28 e 29 de julho de 1830, também conhecidos como *Les Trois Glorieuses de Juillet* (As Três Gloriosas de Julho)[291], uma revolução eclode nas ruas de Paris, obrigando Carlos X a fugir. O movimento que depôs o monarca foi fortalecido pela presença de um grupo político de tendência republicana, vindo do Havre para auxiliar os revolucionários parisienses. Tal grupo foi denominado, metonimicamente, como *bousingot*, termo que designava o chapéu de bordas largas usado pelos defensores do Estado republicano. Com a deposição de Carlos X, muitos revolucionários entreviram a possibilidade de se instaurar uma nova república na França. Todavia, a investida republicana se depara com o fracasso, visto que, em caráter emergencial, Luís Filipe I[292] sobre ao trono francês e, com o devido tato político, intitula-se

[291] Foto 2: *La Colonne de Juillet*. Em 1831, o rei Luis Felipe I decide erguer um monumento em homenagem aos revolucionários das três Gloriosas, que contribuíram para a queda de Carlos X e a instituição da monarquia constitucional de 1830. A coluna foi desenhada pelo arquiteto Jean-Antoine Alavoine (1778-1834), mas a construção do monumento só foi iniciada em 1835. A decoração foi realizada em 1839, pelo arquiteto Joseph-Louis Duc (1802-1879) e inauguração da coluna, em 28 de julho de 1840, celebrou o aniversário de dez anos da Revolução de Julho. O cume da coluna é ornado por uma escultura em bronze dourado, intitulada *Le Génie de la Liberté*, criada por Augustin-Alexandre Dumont (1801-1884). O fuste contém, gravados com o mesmo tipo de bronze, os nomes dos revolucionários mortos durante as Três Gloriosas. A base conta com duas placas: uma precisa a data do episódio histórico homenageado e a outra contém esta inscrição: "*À la gloire des citoyens français qui s'armèrent et combattirent pour la défense des libertés publiques dans les mémorables journées des 27, 28, 29 juillet 1830*" (À glória dos cidadãos franceses que se armaram e combateram pela defesa dos direitos públicos, nas memoráveis jornadas de 27, 28, 29 de julho de 1830).

[292] Foto 3: *Le Duc d'Orléans arrivant à l'Hôtel de Ville, 31 juillet 1830* (1836). Pintura a óleo de Éloi-Firmin Féron, localizada no *Musée du Château de Versailles, Galerie des Batailles*. O quadro ilustra a chegada do duque de Orléans ao Hôtel de Ville, dois dias após as *Três Gloriosas de Julho*, para assumir oficialmente o governo da França. O duque salda a bandeira tricolor e é aclamado por uma multidão, composta por representantes de todas as classes sociais. A pintura constitui uma propaganda monárquica, visando a reconciliação nacional de Luis Felipe I, de modo que entusiasmo e a reverência popular retratados pelo autor se distanciam da realidade histórica. Sabe-se que a recepção do futuro monarca ao Hôtel de Ville foi marcada por gritos de "Abaixo o duque de Orléans!" e "Viva a República!", lançados pelos revolucionários, bem como pelos simpatizantes do liberalismo.

Foto 4: *Louis-Philippe I^er^*. Escultura em mármore, de Augustin-Alexandre Dumont, datada de 1835 (aproximadamente), localizada no *Musée du Château de Versailles*. Ao lado do rei, um pedestal com uma coroa

Foto 2
La Colonne de Juillet (1840)
Place de la Bastille, Paris

---

assentada sobre a Carta Constitucional de 1830. Esta metáfora do novo regime permite a Luis Filipe I se apresentar como “rei dos franceses” e não, rei da França. (Detalhe ampliado)

Foto de Fernanda Almeida Lima

Foto 3
Le Duc d'Orléans arrivant à l'Hôtel de Ville, 31 juillet 1830 (1836)
FÉRON, Eloi-Firmin (1802-1876)
Musée du Château de Versailles, Paris.
Foto de Fernanda Almeida Lima

Foto 4
Louis-Philippe I[er]
DUMONT, Augustin-Alexandre (1801-1884)

Musée du Château de Versailles, Paris.
Foto de Fernanda Almeida Lima

"rei dos franceses". Após a apressada coroação do "rei burguês" e a instituição da Monarquia de Julho (1830-1848), o sonho republicano será adiado por quase duas décadas (até o fim do reinado de Luís Filipe I, quando eclode a revolução de 1848), e verifica-se uma transformação expressiva da sociedade francesa, com o desenvolvimento de uma política mercantil e industrial. Alexandre Dumas define o perfil do novo monarca e a economia burguesa da Monarquia de Julho nestes termos:

> Luís Filipe I representava a burguesia que se compõe de notários, homens de negócios, banqueiros, agiotas, especuladores financeiros; e a burguesia tem seu deus à parte, seu próprio deus, que não tem nada em comum com o deus das reflexões elevadas e dos grandes sentimentos.[293]

Nessa perspectiva, verifica-se que os valores e a lei econômica instaurados pelo materialismo burguês acabam por atingir o *campo literário*, através do desenvolvimento da imprensa e de uma produção literária voltada para a quantidade de publicações e tiragens, e não para a qualidade dos textos. Este tipo de produção será, posteriormente, classificado por Sainte-Beuve, como a "literatura industrial", em um artigo publicado na *Revue des Deux Mondes*, em 1° de setembro de 1839. Qualificada pejorativamente por Sainte-Beuve, a "literatura industrial", ou até mesmo "alimentar", surge em decorrência da superpopulação de escritores, da multiplicação das editoras, banalizando o direito e a qualidade requeridos para se publicar uma obra, e do estatuto do escritor no *campo literário* da época, vivendo exclusiva e profissionalmente de sua pena, de modo que os lucros obtidos por suas publicações constituem fonte de subsistência. Para Sainte-Beuve o que caracteriza esta literatura "e a torna um fenômeno totalmente próprio àquele tempo é a ingenuidade e, geralmente, a audácia de sua reivindicação, de ser miserável e de *passer en demande* todos os limites do necessário, de

[293] DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires*. Paris: Michel Lévy, t., 7, 1863, p. 128.
"[...] Louis-Philippe représentait la bourgeoisie, qui se compose de notaires, d'hommes d'affaires, de banquiers, d'agioteurs de bourse, de tripoteurs d'argent ; et la bourgeiosie a son dieu à part, son dieu à elle, qui n'a rien de commun avec le dieu des grands esprits et des grands cœurs".

se fundir a uma paixão desenfreada pela glória, ou melhor, pela celebridade"[294]. Para o crítico, escrever e publicar figuram como atividades cada vez menos distintivas, assim este tipo de literatura é designado como peça relevante de uma organização social mercantil. Sainte-Beuve qualifica a situação da imprensa periódica da época como desastrosa, assinalando o rebaixamento e a degeneração não só na literatura, mas também na esfera da crítica. Avaliando tal situação, Sainte-Beuve conclui:

> Estamos limitados (acreditaríamos nisso?), acerca de certas questões correntes e animadas, a ter como sentinela insolente nada mais que o humor e o capricho do Sr Janin, que diz, a cada manhã, com um bom senso sonoro, o que cada um pensa. Nunca foi tão sentida, no seio da literatura usual e da crítica ativa, a falta de tantos escritores espirituosos, instruídos, conscientes [...][295]

O fracasso da investida republicana e a instituição da Monarquia de Julho distanciam o horizonte sociopolítico idealizado pelos românticos, partidários do liberalismo. A incompatibilidade entre artistas e burgueses data desta época, delineando a estrutura de um *campo literário* às vésperas da conquista da autonomia. Bourdieu destaca a relevância do romantismo na sustentação desta incompatibilidade, fundamental para o desenvolvimento de uma economia simbólica, regendo a produção e a legitimação dos bens culturais. "Desinteresse contra interesse, nobreza contra baixeza, largueza e audácia contra mesquinharia e prudência, arte e amor puros contra arte e amor mercenários, afirma-se por toda parte, desde a época romântica, [...] com os inúmeros retratos contrastados do artista e do burguês"[296]. Como destaca Paul Bénichou, a oposição entre romantismo e valores burgueses

---

[294] SAINTE-BEUVE. "De la littérature industrielle". In: ___. *Portraits contemporains*. Paris: Didier, vol. 1, 1855, p. 487.
"Ce qui la caractérise en ce moment cette littérature, et la rend un phénomène tout à fait propre à ce temps-ci, c'est la naïveté et souvent l'audace de sa requête, d'être nécessiteuse et de passer en demande toutes les bornes du nécessaire, de se mêler avec une passion effrénée de la gloire ou plutôt de la célébrité [...]".
[295] *Idem*, p. 490.
"[...] On en est réduit (le croirait-on ?) sur certaines questions courantes et vives, à n'avoir plus pour sentinelle hardie que l'esprit et le caprice de M Janin, qui dit ce matin-là, avec un bon sens sonore, ce que chacun pense. Jamais on n'a mieux senti, au sein de la littérature usuelle et de la critique active, le manque de tant d'écrivains spirituels, instruits, consciencieux [...]".
Devotado à Monarquia de Julho, Jules Janin era conhecido como o "príncipe da crítica brurguesa".
[296] BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2005, p. 155.

já se manifesta na primeira geração de românticos. Os "Grandes Magos" do movimento, Victor Hugo, Lamartine, Vigny e Sainte-Beuve,

> pretenderam definir, para além da realidade presente e sem condená-la totalmente, um horizonte ideal, um prolongamento reparador, retardado, mas não recusado. Todos celebraram, mesmo em sua moderação, algo diverso do mundo de Casimir Périer, Thiers ou Guizot.[297]

No entanto, Bénichou assinala que tal incompatibilidade se apresenta de forma mais acentuada e agressiva na geração dos jovens românticos de 1830, visto que "entre a Arte soberana ideal e a Boutique triunfante real, eles não viram acomodação possível, e acolheram a entronização burguesa com cólera e desespero".[298] Assim, pode-se afirmar que o Pequeno Cenáculo demonstrou uma calorosa simpatia às manifestações republicanas de 1830, interpretadas em termos de conquista da liberdade. Todavia, faz-se necessário tecer os devidos esclarecimentos acerca da denominação de *bousingo* atribuída à *camaraderie* de Pétrus Borel e do suposto engajamento político grupo. Segundo um episódio relatado por Philothée O'Neddy, na carta enviada a Asselineau, alguns membros do grupo, após saírem de um jantar "animado", teriam rompido o silêncio da madrugada parisiense com o seguinte refrão: "*Nous ferons* (faremos) *ou nous avons fait* (fizemos) *du bouzingo*"[299]. Sob a alegação de perturbação da ordem e de apresentar conduta e porte republicanos, Pétrus Borel e Gérard de Nerval foram detidos e passaram a noite na prisão de Sainte-Pélagie. Entretanto, segundo O'Neddy, o grupo criou o termo *bousingo*, juntando à palavra *bousin*, que significa barulho ou algazarra, a sílaba –go, em mais uma homenagem ao mestre Victor Hugo. Logo, não houve intenção de afirmar convicções políticas, argumento igualmente sustentado por Arsène

---

[297] BENICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. 2e éd. Paris: José Corti, 1985, p. 420.
"[...] ils ont prétendu définir, au-délà de la réalité présente et sans la condamner absolument, un horizon idéal, un prolongement réparateur, retardé, mais non refusé. Tous célèbrent, dans leur modération même, autre chose que le monde de Casimir Périer, Thiers ou Guizot. [...]".
[298] *Ibidem, idem*.
"[...] Entre l'Art souverain idéal et la Boutique triomphatrice réelle, ils ne virent pas d'accomodation possible, et ils accueillirent l'avènement bourgeois avec colère et desespoir. [...]".
[299] O'NEDDY, Philothée. *Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de* Feu et Flamme, *sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos*. Paris: Rouquette, 1875, p. 13. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

Houssaye, ao apresentar uma nova versão do contexto que motivou a criação do termo *bousingo*:

> [...] foi num daqueles ponches no *Petit-Moulin-Vert* que foi criado o termo *Bousingoth*, aplicado, inoportunamente, aos republicanos. Girávamos em volta do fogo, como possuídos, com prostitutas, improvisando uma roda. A rima era em *go* ou *goth*. Esta rima fora sugerida pelo nome de Hugo.[300]

Uma caricatura[301] de Victor Hugo, feita por Pétrus Borel, reproduzida no periódico *La Charge*, em 1833, parece legitimar o argumento de Houssaye e seu relato. A caricatura representa o jovem mestre do romantismo com uma fronte gigantesca, denotando sua genialidade, e no lugar do tronco, figura o fragmento de uma muralha gótica, ornamentado com diversos relevos, no mesmo estilo. O nome "*Hugoth*", marcado pela devida terminação arcaica, consta como legenda, seguida dos versos "*Époque tant étroite / Où Victor Hugo seul porte la tête droite / Et crève le plafond de son crâne géant...*"[302]. Desta forma, a caricatura de Victor Hugo, a única ilustração de autoria de Pétrus Borel de que se tem conhecimento, constitui um documento relevante, no que concerne à natureza do *bousingotismo* do grupo do Pequeno Cenáculo, fundamentado na "hugolatria" proclamada pelos "recrutas" do romantismo francês, ávidos por inovações estéticas. Como pode ser verificado na ilustração, os versos que compõem a legenda são assinados por "Pétrus B...". No entanto, a autoria destes versos deve ser problematizada, dado que os mesmos integram uma composição de Théophile

---

[300] HOUSSAYE, Arsène. *Les Confessions. Souvenirs d'un demi-siècle*. Paris: Dentu, 1885, t. I, p. 313. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2006.
"[...] ce fut dans un de ces punchs au Petit-Moulin-Vert que fut créé le mot Bousingoth, qu'on appliqué mal à propos aux républicains. Nous tournions autour de la flamme bleue comme des possédés, avec des femmes de hasard, tout en improvisant une ronde. La rime était en go ou goth. Cette rime avait été donnée par le nom de Hugo."

[301] Reprodução 2: *Caricatura de Victor Hugo*. Ilustração de Pétrus Borel, reproduzida como litografia, no periódico *La Charge*, número 4, do ano de 1833, na seção intitulada *Galerie des fous contemporains*. A ilustração é reproduzida, igualmente, no *Album Hugo* (Bibliothèque de la Pléiade, 1964, p. 111) e na biografia *Pétrus Borel, vocation: poète maudit* (2002), escrita por Jean-Luc Steinmetz.

[302] "Época tão estreita / Onde só Victor Hugo mantém a cabeça erguida / E arrebenta o teto com seu crânio gigante...".

Gautier, *Ode à Jean Duseigneur*[303], datada de setembro de 1831, ou seja dois anos antes da publicação da caricatura desenhada por Borel.

Todavia, desconsiderando tais particularidades e enfatizando o comportamento ruidoso, a excentricidade das vestimentas, barbas e cabelos, assim como a simpatia do Pequeno Cenáculo aos ideais republicanos, Léon Gozlan, crítico do jornal *Le Figaro*, utiliza a expressão *Jeune-France*[304] para qualificar pejorativamente a juventude romântica e, em seguida, adota a denominação de *bousingot* ou *bouzingot*. Os artigos são publicados em série, a partir de 30 de agosto de 1831, como uma sorte de ataque planejado e incessante, voltado, particularmente, à *camaraderie* de Pétrus Borel. No artigo inaugural da série, encontra-se esta definição: "O *jeune France* nasceu no dia em que a pintura se aliou à literatura romântica. [...], ou seja, ele chora com versos românticos e tem espasmos diante de uma paisagem primitiva, ele desmaia por um verso quebrado e cai estirado diante do vermelhão"[305]. No artigo intitulado *Ameublement des Jeunes Frances*, publicado em 12 de setembro de 1831, a referência ao grupo do Pequeno Cenáculo torna-se mais explícita. A descrição do alojamento dos *Jeunes-France* é iniciada com a constatação de que apenas três cômodos são necessários: um para se embriagar, outro para objetos de valor sentimental e o último para guardar peças exóticas ou antiguidades. Ao longo da descrição, são tecidas alusões irônicas à simplicidade e à excentricidade decorativa, peculiares ao ateliê de Jehan Duseigneur, bem como ao gosto exótico do grupo:

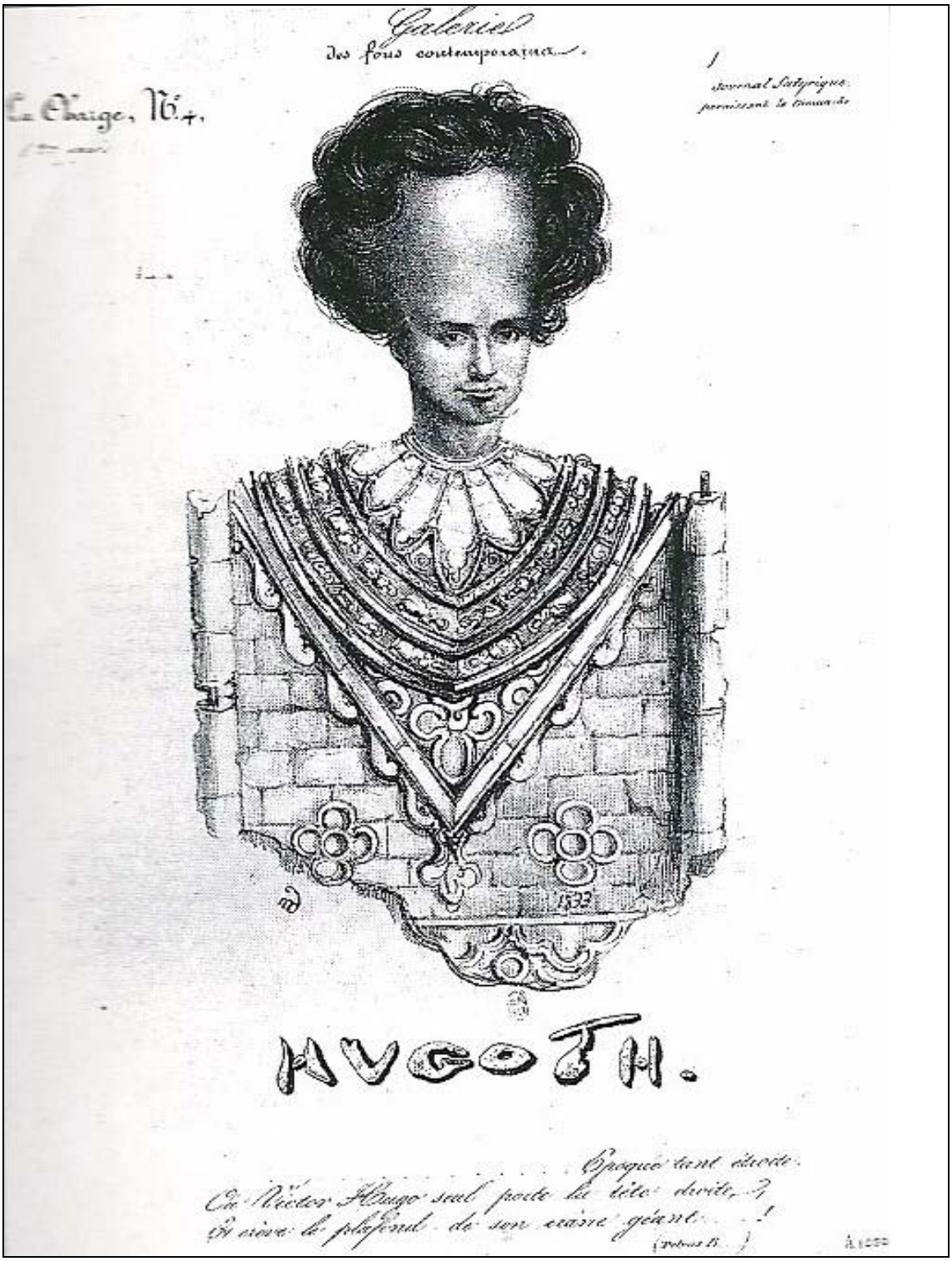
---

[303] Cf. GAUTIER, Théophile. "Ode à Jean Duseigneur". In: ___. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier et Cie, t. II, 1890, p. 167.

[304] Nos trabalhos consultados para a elaboração da presente tese, a ortografia desta expressão apresenta diversas variáveis. Paul Bénichou, considerando a dificuldade de marcar o plural de expressões deste tipo, reconhece como única opção plausível "*les Jeune-France*". Anthony Glinoer adota a forma "*Jeunes-France*", como substantivo plural, e "*jeune-France*", como adjetivo. A distinção estabelecida por Glinoer será igualmente adotada nesta tese, exceto em citações.

[305] "Dossier du *Figaro*". In: GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes-France. Romans goguenards*. Paris: Ed. des Autres, 1979, s.n.

"Le *jeune France* est né du jour où la peinture a fait alliance avec la littérature romantique. [...] c'est-à-dire qu'il pleure aux vers romantiques, et se convulsionne à la couleur primitive, qu'il s'évanouit au vers brisé, et tombe raide mort devant le vermillon pur."



Reprodução 2
Caricatura de Victor Hugo (1833)
BOREL, Pétrus

> O *jeune France* baniu os assentos do primeiro cômodo: encosta-se à parede, deita-se no chão, como o homem das cavernas; senta-se com os braços cruzados, como os primeiros operários sansimonistas ou com as pernas uma sobre a outra, como no Oriente. É majestoso e simples ao mesmo tempo; reumático.
> [...]
> Disse que o primeiro cômodo era reservado à embriaguez; há um crocodilo balançando no teto, um feto conservado em uma botija, posto entre dois vasos de flores. [...]
> O espelho produz reflexos verdes. É em torno de uma mesa em carvalho do norte, maciça, escura e quadrada, que os *jeunes France* fazem suas grosseiras refeições. E de pé; o homem é viajante, essencialmente nômade. [...]
> O crocodilo, emblema da circunspecção, figura entre duas serpentes, emblemas da prudência, e um bisão, emblema dos mais velhos. O *jeune France* tolera a aranha.
> No cômodo consagrado ao valor sentimental, há um arco indígena, sempre armado, e as obras do Sr Sainte-Beuve, arco indígena literário. [...] Aqui encontramos ainda quadros da jovem escola. Quadros de volúpia. As bruxas de Macbeth; preto e branco. O Satã de Milton; branco e preto. [...]
> Em seguida, em um canto da parede esverdeiam os retratos-camaradas. Todos os autores mastodontes estão ali; [...] Este é o senhor que revolucionou as artes; é este aqui quem aboliu a perspectiva: prodigioso! Este aqui desrespeitou a gramática: maravilhoso! Aquele ali reabilitou a conjunção bíblica: espantoso! [...]
> [...] na sala das relíquias, primeiro a mochila de um granadeiro da guarda real, morto durante os três dias da Revolução de Julho. Não toque nisto, é uma flecha envenenada; nem nisto, é um punhal envenenado; nem nisto, é uma lança envenenada; isto é um dardo envenenado. [...][306]

Os redatores do *Figaro* assumem orgulhosamente a criação da expressão *Jeune-France*, entretanto Paul Bénichou alerta para o fato de que "aproximadamente naquela mesma época, expressões análogas designaram, de forma parecida, a nova geração liberal, em

---

[306] *Idem, ibidem*.
" Le *jeune France* a banni les sièges de sa pièce d'entrée: on s'adosse au mur, on s'étend à terre, comme l'homme des premiers âges ; on s'assied les bras croisés comme les premiers travailleurs saint-simoniens, ou les jambes l'une sur l'autre comme dans l'Orient. C'est majestueux et simple tout à la fois ; rhumatismal. [...] J'ai dit que la première pièce était pour l'ivresse ; il y a un crocodile balancé au plafond, et un fœtus conservé dans un bocal, assis entre deux vases de fleurs. [...] La glace réfléchit en vert. C'est autour d'une table en chêne du nord, massive, brune et carré, que les *jeunes Frances* prennent leur grossier repas. Et cela, debout ; l'homme est voyageur, essentiellement nomade. [...] Le crocodile, emblême de la circonspection, figure entre deux serpents, emblêmes de la prudence, et un bison, emblême des barbes. Le *jeune France* tolère l'araignée. Dans l'appartement consacré au sentiment, il y a un arc de sauvage toujours tendu, et les œuvres de M. Sainte-Beuve, arc de sauvage littéraire. [...] Ici nous voyons encore les tableaux de la jeune école. Tableaux de volupté. Les sorcières de Macbeth ; noir et blanc. Le Satan de Milton ; blanc et noir. [...] Ensuite dans un coin du mur verdissent les portraits-camarades. Tous les auteurs mastodontes sont là ; [...] Ceci est, monsieur qui a fait une révolution dans les arts ; c'est celui-ci qui a aboli la perspective: prodigieux! Celui-ci a déshonoré le verbe: merveilleux! Celui-là a réhabilité la conjonction biblique: étonnant! [...] dans la salle des merveilles, d'abord le sac d'un grenadier de la garde royale tué dans les trois journées. Ne touchez pas à ceci, c'est une flèche empoisonnée ; à ceci, c'est un poignard empoisonné ; à ceci, c'est une lance empoisonnée ; ceci, c'est un dard empoisonné. [...]".

diversos países da Europa"[307]. É justamente com este sentido mais amplo, que a expressão é utilizada por Victor Hugo, no poema *À la Jeune France*[308], composto em 30 de agosto de 1830. Segundo Bénichou, a inovação devida ao *Figaro* consistiria apenas no emprego da expressão como substantivo, "um *Jeune-France*", ou adjetivo, "damas *Jeunes-Frances*", bem como na aplicação ao meio romântico. De qualquer modo, os membros do Pequeno Cenáculo "parecem ter aceitado serem chamados assim, como comprova o volume publicado por Gautier, *Les Jeunes-France*, cuja intenção final, satírica e zombeteira, não anula o valor testemunhal"[309]. No artigo de 24 de outubro de 1831, *Les chapeaux de cuir*, é iniciada a identificação dos *Jeunes-France* aos *bousingots* do Havre, como ilustra este trecho do dossiê *Figaro*: "a Revolução de Julho destronou o capuz de cota de malha junto com a velha dinastia. [...] Restou o chapéu de feltro cinza, paródia britânica que se aproximava da república e do bom gosto [...]. Enfim, surgiu o chapéu de couro [...] foi um delírio entre os *jeunes Frances*"[310]. No ataque proferido em 13 de fevereiro de 1832, Léon Gozlan ironiza a sede de liberdade do *bousingo*, uma vez que este "quer a liberdade absoluta, a liberdade sem entravas, a liberdade de fazer algazarra à noite e impedir a todos de dormir, a liberdade de infringir as leis, a liberdade de quebrar vidraças [...][311]". Verificam-se aqui elementos do episódio relatado por O'Neddy, indiciando a identificação do grupo do Pequeno Cenáculo aos

---

[307] BENICHOU, Paul. "Jeune-France et Bousingots. Essai de mise au point". In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1971, p. 439-440.
"[...] Vers la même époque des expressions analogues ont désigné semblablement la jeune génération libérale dans divers pays d'Europe. [...]".

[308] O poema foi publicado naquele mesmo ano, no volume *Les Chants du Crépuscule*, com outro título, *Dicté après Juillet 1830*. Cf. HUGO, Victor. "Dicté après Juillet 1830". In: *Les Feuilles d'Automne et Les Chants du Crépuscule*. Paris: J. Hetzel, 1868, p. 45-47.

[309] *Opus cit.* (1971), p. 440-441.
"[...] Quoi qu'il en soit, les membres du groupe qui nous intéresse semblent avoir accepté d'être ainsi nommés, comme en témoigne le recueil publié par Gautier, Les Jeunes-France, dont l'intention finale, satirique et «goguenarde», n'annule pas la valeur de témoignage. [...]".

[310] *Opus cit.*, s.n.
"[...] la révolution de juillet détrôna le camail avec la vieille dynastie [...] Resta le chapeau de feutre gris, parodie britannique qui frisait la république et le bon goût. [...] Enfin parut le cuir bouilli, [...] Ce fut un délire chez les *jeunes Frances*. [...]".

[311] *Idem, ibidem*.
"il (le bousingot) veut la liberté, mais la liberté absolue, la liberté sans entraves, la liberté de faire du tapage la nuit et d'empêcher tout le mode de dormir, la liberté d'enfreindre les lois, la liberté de casser les vitres [...]".

revolucionários republicanos. Com base na excêntrica e ruidosa participação da *camaraderie* de Pétrus Borel na "batalha" de *Hernani*, na exaltação à investida republicana de julho, principalmente o líder Borel, na particularidade do vestuário, do nome artístico e da tela de hábitos moldados pelo grupo, os redatores do *Figaro* sustentam o ataque ao Pequeno Cenáculo, até 29 de setembro de 1832, quando é publicado o último artigo. Os últimos artigos apresentam certa evolução na composição da crítica, já evidenciada nos títulos: *Le Bousingot père de famille*, *Le Bousingot Rouge*, *Le Bousingot fashionable*, *Tour de France du Bousingot*, *Le Désespoir du Bousingot*, *Un Bousingot en bonne fortune*, *Éloquence et improvisation du Bousingot*, etc. O *bousingot* passa a figurar como uma sorte de "espécime" jocoso dos jovens românticos de 1830, visto que "não se trata mais simplesmente de literatos e artistas ridículos; trata-se de personagens que um jornal como o *Figaro*, subvencionado há pouco pelo governo, deve estigmatizar com energia"[312].

Desse modo, sob a denominação de *bousingots*, o grupo do Pequeno Cenáculo era assimilado aos adversários do regime, recebendo críticas por seu encarniçado e violento engajamento político, acentuando o processo de marginalização do grupo. Entretanto, o Pequeno Cenáculo não desenvolveu um engajamento político sólido e coerente, não havendo nem mesmo indícios legítimos da participação do grupo nos motins das *Três Gloriosas de Julho*. O que se constata é que o Pequeno Cenáculo sustentou a batalha travada contra "as larvas da rotina e do passado", "os perucas" defensores do ideário neoclássico e as regras da Academia. Com a coroação de Luís Filipe I, tal batalha se estendeu à mediocridade e ao materialismo burguês, à banalização da "Musa", em decorrência da industrialização das produções culturais. Como aponta René Jasinski, esta é a diferença capital entre *Jeunes-France* e *bousingots*, porém, independente das intenções, qualquer ataque aos burgueses, naquela época, adquiria significação política.

---

[312] DUMONT, Francis. *Nerval et les Bousingots*. Paris: La Table Ronde, 1958, p. 106.
"[...] Il ne s'agit plus de littérateurs et artistes simplement ridicules ; il s'agit de personnages qu'un journal comme « Le Figaro », subventionné depuis peu par le gouvernement, doit stigmatiser avec force. [...]".

> Daí as reações brutais. Os burgueses, por sua vez, começaram a execrar aqueles que os achincalhavam, em nome de idéias, segundo eles, extravagantes e subversivas. Na própria literatura, os moderados, ligados a Luís Filipe I, ou os simples partidários da ordem não dissimulavam seus sentimentos, tanto com relação a Pétrus e seus acólitos, como contra aqueles que os acolhiam.[313]

Um exemplo desta reação contra os membros do Pequeno Cenáculo, manifestada no meio literário, é fornecido por Sainte-Beuve, ao relatar a contrariedade do poeta Ulric Guttinguer e do historiador Auguste Le Prevost, antigos amigos de Victor Hugo, quanto à presença de integrantes da *camaraderie* de Borel, nas reuniões da rua Notre-Dame-des-Champs. Após encontrar algum jovem romântico cabeludo ou barbudo no apartamento de Hugo, Ulric Guttinguer se retira, jurando não pôr mais os pés num ambiente frequentado por *bousingots*. Auguste Le Prevost, considerando o valor de se possuir a amizade de Victor Hugo em sua rede de relações, continuará freqüentando as reuniões no apartamento do jovem mestre, mesmo

> correndo o risco de encontrar o Sr Gautier ou qualquer outro embaixador *bousingot*. Percebe-se até que ponto chegava o equívoco. A singularidade do traje levava a um julgamento equivocado sobre a natureza das convicções. Auguste Le Prevost não conhecia bem o *jeune France*; ele chamava de *bousingot* o que havia de mais oposto a esta categoria de políticos ruidosos e comuns[314].

Em 12 de março de 1832, a crítica publicada no *Figaro* designa os *Jeunes-France* como legítimos *bousingots* literários. A classificação de *Jeunes-France*, propagada pelo jornal, foi aceita pelo grupo, sendo interpretada como "jovem romântico", indivíduo excêntrico. Em contrapartida, pode-se avaliar o quanto a denominação de *bousingot* era

---

[313] JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert, 1929, p. 90.
"[...] quelles que fussent les intentions, toute atteinte aux bourgeois, en 1832, prenait une signification politique. De là des ripostes brutales. Les bourgeois, de leur côté, commencèrent à exécrer ceux qui les bafouaient au nom d'idées, jugaient-ils, extravagantes et subversives. Dans la littérature même, les modérés, ralliés à Louis-Philippe ou simplement partisans de l'ordre, ne dissimulaient pas leur humeur tant à l'égard de Pétrus et de ses acolytes que contre ceux qui les accueillaient. [...]".

[314] SAINTE-BEUVE. "Sur les *Jeune France*". In: ___. *Nouveaux Lundis*. Paris: Michel Lévy, t. VI, Appendice, 1866, p. 453-454.
" «[...] tant qu'il (Hugo) voudra bien me recevoir chez lui, j'accepterai, au risque d'y rencontrer M. Gautier ou tout autre ambassadeur bousingot». On voit à quel point il y avait méprise ; la singularité du costume donnait le change sur la nature des opinions: Auguste Le Prevost méconnaissait le *jeune France* ; il appelait bousingot ce qu'il y avait de plus opposé à cette catégorie de politiques tapageurs et communs. [...]".

prejudicial a jovens artistas que pretendiam fazer carreira. Assim, o Pequeno Cenáculo reage aos ataques de Léon Gozlan e à qualificação de *bousingots*, organizando um projeto literário coletivo, intitulado *Contes du bousingo*. O projeto, sugerido por Théophile Gautier, tem como objetivo central ensinar ortografia aos burgueses e jornalistas, salientando a diferença de grafia e significação entre *bousingot* (com –t), grupo político e *bousingo*, artista romântico. Entretanto, este projeto coletivo não chegou a se concretizar e apenas Nerval e Gautier produziram narrativas que comporiam tal volume. O primeiro redige *La main de gloire* (que, posteriormente, será intitulada *La main enchantée*) e o segundo, *Onophrius Wphly*, que será publicado, em 1833, no livro *Les Jeunes France*. Na carta dirigida a Asselineau, Philothée O'Neddy ainda busca desvincular o grupo do Pequeno Cenáculo da pejorativa denominação de *bousingots*, declarando que: "nunca houve *Bouzingotismo* nem *Bouzingots*. Nunca os *Jeunes-France* de nosso grupo [...] se paramentaram com tal substantivo e com um epíteto deste gênero. Foi tudo apenas uma brincadeira de mau gosto da imaginação dos burgueses"[315].

No entanto, a diferenciação entre *bousingos* e *bousingots* reivindicada pelo grupo de Borel parece ter sido apagada ao longo do tempo, dado que, até os dias atuais, as duas grafias são utilizadas, de forma indiferenciada, para caracterizar o movimento protagonizado pelos jovens românticos de 1830. Em reação ao prolongamento desta caracterização impertinente, Paul Bénichou empreende uma *mise au point*, como mostra a citação abaixo:

> [...] Um *bousingot* era um republicano de opiniões extremas e comportamento provocante; o Pequeno Cenáculo só pode ser considerado como *bousingot*, na medida em que foi atraído pelas idéias revolucionárias em política; e, nessa medida, ele compartilhou a etiqueta *bousingot* com uma parte mais vasta, extra-literária, da juventude da época.
> Pode-se julgar em maior ou menor grau a dominação intelectual do republicanismo de 1830 sobre o Pequeno Cenáculo; mas, de qualquer forma, a preocupação essencial de seus membros não era a política; não foi ela que ficou marcada, até os últimos dias, na memória dos *Jeune-France*. Sob o

[315] *Opus cit*. (1875), p. 12.
"[...] jamais il n'y a eu de *Bouzingotisme*, ni de *Bouzingots*. Jamais les *Jeunes-France* de notre groupe [...] ne se sont affublés d'un tel substantif et d'un pareil qualificatif. C'est tout bonnement une mauvaise plaisanterie du cru des bourgeois [...]".

> Secundo Império, já velhos ou maduros, quando se lembram de sua juventude, eles evocam um culto comum da Arte, um fervor inigualável desde então, um estado de fúria sagrada contra o burguês e a vida vulgar. Foi nisso que o Pequeno Cenáculo cunhou uma nova fase do romantismo [...].[316]

A *mise au point* empreendida por Paul Bénichou constitui, até os dias atuais, a principal referência, no que concerne à problemática denominação do grupo do Pequeno Cenáculo e ao suposto engajamento político de seus integrantes. Com base na análise de Bénichou, a denominação de *Jeunes-France* é considerada como a mais pertinente para a qualificação da *camaraderie* de Borel. Na seção 4.2, relativa à publicação de *Rhapsodies* (1832), será proposta uma discussão acerca do republicanismo de Pétrus Borel, bem como das avaliações que o elegem como justo portador da etiqueta de *bousingot*.

O fracasso da investida republicana de 1830 e a instituição da Monarquia de Julho são recebidos pela juventude romântica com desencanto e revolta. Na obra *La Confession d'un enfant du siècle* (1836), Alfred de Musset retrata a desilusão e o *spleen* da geração romântica de 1830, diante da dissolução social e da mediocridade da época. Constata-se, porém, que neste movimento de denúncia e crítica ao "mal do século", Musset foi precedido pelos *Jeunes-France*. Assim como Musset, o grupo do Pequeno Cenáculo se apresenta como os filhos perdidos e desencantados de uma sociedade minada e corrompida, como ilustram estes versos de Théophile Gautier: "*Nous tous, enfants perdus de cet âge critique // Au bruit sourd du passé qui s'écroule au néant // Dansons gaîment au bord de l'abîme béant*".[317] Este versos integram o poema *La Farce du monde*, que figura como epígrafe de *Sous la table*, primeira

---

[316] *Opus cit*. (1985), p. 429.
"[...] Un bousingot était un républicain d'opinions extrêmes et d'allure provocante; le petit cénacle ne peut être tenu pour *bousingot* que dans la mesure où il fut gagné aux idées révolutionnaires en politique; et dans cette mesure il partagea l'étiquette *bousingot* avec une partie plus vaste, extra-littéraire, de la jeunesse.
On peut juger plus ou mois grande l'emprise du républicanisme des années 1830 sur le petit cénacle; mais de toute façon le souci profond de ses membres n'était pas la politique; ce n'est pas elle qui laissa sa trace, jusqu'à leurs derniers jours, dans la mémoire des Jeune-France. Sous le Second Empire, vieux ou vieillissants, quand ils se souviennent de leur jeunesse, ils évoquent un culte commum de l'Art, une ferveur inégalée depuis, un état de fureur sacrée contre le bourgeois et la vie vulgaire. C'est par là que le petit cénacle a marqué une nouvelle saison du romantisme [...]".

[317] GAUTIER, Théophile. "La Farce du monde. Moralité". In: *Les Jeunes-France. Romans goguenards*. Paris: Charpentier, 1880, p. 1-2. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.
"[...] Todos nós, soldados de linha de frente desta era crítica, // Ao som do estrondo do desmoronamento do passado, // Dançamos alegremente à beira do abismo [...]".

narrativa da obra *Les Jeunes-France* (1833). A mesma desilusão é expressa na *Ode à Jean Duseigneur*, datada de setembro de 1831:

> *Oh! mon Jean Duseigneur, que le siècle où nous sommes*
> *Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes,*
> *Religieux de l'art que l'on nous a gâté !*
> *L'on ne croit plus à rien; - le stylet du sarcasme*
> *A tué tout amour et tout enthousiasme;*
> *Le présent est désenchanté.*[318]

Analisando o *spleen*, vivido e denunciado pela geração de 1830, José-Luis Diaz conclui que, do mesmo modo que as célebres fórmulas de Musset, relativas à desilusão dos filhos do século, "este(s) versos do jovem Gautier [...] concentra(m) indícios compartilhados que formam a "atmosfera nacional" desta geração. O fato de ser Gautier e não Musset a expressá-las simboliza melhor ainda a comunidade de sentimentos e de discursos, que fez deste grupo de jovens, uma geração"[319]. Além dos "perucas", defensores do bom senso, o grupo do Pequeno Cenáculo declara guerra à moderação e ao mercantilismo do reinado de Luís Filipe I. Um dos ataques mais ousados é empreendido pelo líder Pétrus Borel, por meio da composição de *Rhapsodies* (1832). No prefácio da obra, em defesa a possíveis críticas, o autor esbraveja que seu livro "não está à altura de uma época, onde se tem como governantes banqueiros estúpidos, comerciantes de espingarda, e por Monarca, um homem que tem como inscrição e exórdio: "Deus seja louvado, e minhas boutiques também!"[320]. Assim, o Pequeno Cenáculo investe numa sorte de teocratismo artístico, no qual a relação entre burgueses e artistas se caracteriza pela mesma intensidade de antagonismo existente entre filisteus e

---

[318] GAUTIER, Théophile. "Ode à Jean Duseigneur, sculpteur". In: *Poésies complètes*. Paris: Charpentier et Cie, t. II, 1890, p. 167.
"Oh! meu Jean Duseigneur, como o século no qual vivemos // É ruim para todos nós, ousados e jovens, // Seguidores fiéis da arte que foi corrompida! // Não se acredita mais em nada; - o estilete do sarcasmo // Destruiu qualquer sentimento e qualquer entusiasmo; // O presente é desencantado. [...]".

[319] DIAZ, José-Luiz. "*Nous tous, enfants perdus de cet âge critique*: la *génération de 1830* par elle-même". In: *Revue Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 13.
"[...] Tout autant que les formules célèbres de Musset sur la « désesperance » des « enfants du siècle », ce vers du jeune Gautier [...] concentre bien des évidences partagées qui forment « l'air national » de cette génération. Que ce soit Gautier et non Musset qui les exprime, cela symbolise mieux encore la communauté, d'affects et d'énoncés, qui de ce groupe d'âge occasionnel a fait une génération [...]".

[320] BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832, p. XIV.
"[...] n'est-il pas à la hauteur d'une époque, où l'on a pour gouvernans de stupides escompteurs, marchands de fusils, et pour Monarque, un homme ayant pour légende et exergue: « Dieu soit loué, et mes boutiques aussi ! »".

cristãos. Em *Feu et Flamme*, Philothée O'Neddy sintetiza tal concepção da arte como valor supremo, através deste verso: "*Devant l'Art-Dieu que tout pouvoir s'anéantisse*"[321]. Preconizando o culto da arte, em detrimento de discussões sociopolíticas, do sucesso econômico e das exigências do público burguês, o grupo do Pequeno Cenáculo constitui um justo exemplo do processo de transferência da função do sagrado da esfera religiosa para o mundo das Letras. O investimento neste processo de transferência é reconhecido por O'Neddy, na carta enviada a Assellineau, por meio da seguinte declaração: "É verdade que sonhávamos com o reino da Arte. Parecia-nos que, um dia, a Religião devia, em suas condições de *exterioridade*, ser substituída pela *Estética*"[322]. Da mesma forma, décadas após a dissolução do grupo, Joseph Bouchardy, na carta enviada a Gautier, sublinha o culto da arte como preocupação suprema da *camaraderie*:

> Enquanto os fourieristas faziam falanstérios, os sainsimonistas novos contratos sociais, os democratas projetos, surdos a todos esses burburinhos do momento, nós só escutávamos o murmúrio da arte, que se agitava no nascimento de um progresso. A pena, o pincel, a lira, o cinzel do estatuário eram nossas únicas armas, os grandes mestres nossos únicos deuses, e a arte a única bandeira que queríamos hastear e defender.[323]

Com base nestas evidências, René Jasinski sustenta a tese de que "o Pequeno Cenáculo foi um dos primeiros grupos da *arte pela arte*, não contemplativo e desencantado como será aquele de 1850, mas jovem, ardente, ansioso por um bom combate"[324]. A tese de Jasinski encerra igualmente a peculiaridade do *spleen* manifestado pelo grupo de Borel. De acordo com Diaz, longe da desilusão passiva e da melancolia lacrimosa, o *spleen* dos *Jeunes-*

---

[321] O'NEDDY, Philothée. "Pandaemonium". In: ___. *Feu et Flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833, p. 16.
"[...] Diante da Arte-Deus, que todo poder seja aniquilado [...]".
[322] *Opus cit.*, (1875), p. 14.
"[...] Nous rêvions le règne de l'Art, c'est vrai. Il nous semblait qu'un jour la Religion devait, dans ses conditions d'*extériorité*, être remplacée par *l'Esthétique*. [...]".
[323] GAUTIER, Théophile. *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier et Cie, Libraires Éd., 1874, p. 85.
"[...] Tandis que les fouriéristes faisaient des phalanstères les saint-simoniens de nouveaux contrats sociaux, les démocrates des projets, sourds à tous ces bourdonnements d'alors, nous n'entendions que le murmure de l'art qui s'agitait dans l'enfantement d'un progrès. La plume, le pinceau, la lyre et le ciseau du statuaire étaient nos seules armes, les grands maîtres nos seuls dieux, et l'art le seul drapeau que nous voulions faire flotter et défendre."
[324] *Opus cit.*, p. 71.
"[...] Qu'on le sache bien, le Petit Cénacle fut un des premiers groupes de *l'art pour l'art*, non point contemplatif et désenchanté comme sera celui de 1850, mais jeune, ardent, impatient du bon combat. [...]".

France é "construído, segundo um esquema de oximoro: *audácia*, *originalidade*; mas também, *fragilidade* e *desencanto*"[325]. O perfil desiludido, agressivo e excêntrico da *camaraderie* de Pétrus Borel é expresso na composição do porte e das indumentárias, na ostentação de práticas boêmias e comportamento arruaceiro, bem como na defesa dos postulados paroxísticos e transgressores do romantismo frenético (cf. 5.1). Uma das mais relevantes manifestações da audácia, da excentricidade e da autarquia do Pequeno Cenáculo consiste na experiência vivida pelo grupo, no verão de 1831. O líder Pétrus Borel aluga uma casa nas ladeiras de Montmartre, ou segundo os *Jeunes-France*, no cume da montanha Rochechouart, "ironizando os sansimonistas, instalados em Ménilmontant"[326]. O grupo deixa, então, o ateliê de Jehan Duseigneur e se reúne na casa alugada por Pétrus Borel, batizada de *Camp des Tartares*. Segundo Jean-Luc Steinmetz "os Tártaros remetem aos Cossacos, que ocupam os outeiros de Montmartre, em 1815"[327]. Não há muitos documentos acerca deste empreendimento do grupo, nem descrições deste espaço de reunião, criação e orgias boêmias. Montifaud, por exemplo, relata apenas que a casa possuía um jardim, no centro do qual, "uma fonte de pedra continha esta inscrição: *o mau tempo me faz escarrar*. Mas a inscrição estava gravada como numa moeda de loucos, desta forma: *le ma. uva. iste. mps. me fa. itcrac. her*"[328]. Neste jardim, o grupo montou tendas e se distribuiu, aleatoriamente, entre elas. E "ao passo que, nas encostas de Ménilmontant os sansimonistas vestiam um uniforme da sociedade

---

[325] *Opus cit.*, p. 15.
"[...] voici donc ce clan juvénile construit selon une logique oxymorique: *audace*, *originalité*; mais aussi *fragilité* et *désenchantement*. [...]".

[326] MONTIFAUD, Marc de. "Le Camp des Tartares. Pétrus Borel". In:___. *Les romantiques*. Paris: Adolphe Reiff, 1878, p. 175.
"[...] Ils appelaient l'habitation leur montagne, par dérision envers les Saint-Simoniens établis à Ménilmontant. [...]".
O bairro de Ménilmontant possui as ruas mais íngremes de Paris, dentre as quais se destaca a *Rue de Ménilmontant*.

[327] STEINMETZ, Jean-Luc. "Quatre hantises (sur les lieux de la Bohême)". In: *Romantisme*, vol. 18, n. 59, 1988, p. 61.
"[...] Les Tartares renvoient aux Cosaques occupant les hauteurs de Montmartre en 1815. [...]".

[328] *Opus cit.*, p. 177-178.
"[...] Au milieu du jardin une fontaine en pierre portait cette inscription: le mauvais temps me fait cracher. Mais la légende se trouvait ainsi libellée, comme celle d'une monnaie des fous: *le ma. uva. iste. mps. me fa. itcrac. her*. [...]".

religiosa, nossos caraíbas da encosta de Rochechouart mandavam todas as vestimentas para o inferno e viviam nus, completamente nus, deitados sobre tapetes ou peles de animais"[329]. Os vizinhos, escandalizados com a nudez e a algazarra do grupo, prestaram queixa na delegacia. Por imposição da polícia, os *Jeunes-France* passam a usar calções, mas devido às incessantes queixas da vizinhança, horrorizada com as práticas excêntricas e os ruidosos rituais de orgia, o grupo é despejado pela proprietária, antes mesmo do fim do verão. Alphonse Brot, funcionário da prefeitura, era o provedor do *Camp des Tartares*, abastecendo a dispensa da casa de Borel com pães e salsichas. Os outros membros do grupo, sem fonte de renda segura e afastados do mercado editorial, experimentam a instabilidade e a escassez de recursos da vida boêmia. Passada a euforia inicial, a incerteza da vida boêmia passa a preocupar alguns integrantes, como relata Gérard de Nerval, nesta carta a Alphonse Karr, datada: "*Do Camp des Tartares*. No momento, está tudo bem; ainda tenho quinze francos; mas, não lhe escondo que, ontem, comecei a me preocupar com o futuro"[330]. Constata-se, assim, que, mesmo sem a intervenção dos vizinhos, da polícia ou da proprietária, a experiência naturista da *camaraderie* de Pétrus Borel, não se prolongaria por muito tempo. Steinmetz, entretanto, argumenta que

> apesar de sua brevidade, deve-se imaginar a intensidade desta curta temporada, tal como ainda permanece nas memórias da época, do mesmo modo, talvez, que experiências artísticas que se pretendiam mais sérias. Existem aqui vários aspectos a ser guardados e que parecem complementares. Reina, sobretudo, a constituição efêmera de uma comunidade "boêmia", que despreza ostensivamente os costumes (a roupa, o bom comportamento) e que se entrega, em um lugar afastado, a uma sorte de alegria de viver encarniçada. [...] esta Tartária designa, na fronteira da capital, um grupo de *ocupantes* prontos para invadir e destruir as habitações do centro da cidade. [...] Certamente, isto é só uma ironia. Não ocorreu nenhum terrorismo de vanguarda. Contenta-se em desafiar pela pilhéria, pelo ócio, o mundo do trabalho.[331]

---

[329] CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel, le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance*. Paris: René Pincebourde, 1865, p. 33.
"[...] Pendant que sur le coteau de Ménilmontant les Saints-Simoniens revêtaient un uniforme d'ordonnance, nos Caraïbes du coteau de Rochechouart jetaient tout costume au diable et vivaient nus, exactement nus, couchés sur des tapis ou sur des peaux de bêtes. [...]".

[330] KARR, Alphonse. *Le livre de bord: souvenirs, portraits, notes au crayon*. Paris: Calman Lévy, t. III, 1880, p. 204. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2010.
"Du Camp des Tartares. Pour le moment, tout va bien; j'ai encore quinze francs; mais je ne vous cache pas que j'ai commencé hier à me préoccuper de l'avenir. "

[331] *Opus cit*. (1988), p. 61.

Finda esta singular experiência do *Camp des Tartares*, o grupo do Pequeno Cenáculo mantém uma tela de hábitos tipicamente boêmia, reunindo-se em cafés, tabernas e cabarés, bem como organizando rituais de orgia para maldizer e assinalar sua oposição à ordem burguesa vigente. Dentre os espaços frequentados pelo grupo de Pétrus Borel, destaca-se o *Petit-Moulin-Rouge*, uma rústica taberna situada na *Avenue de La Grande-Armée*. Como constata Pierre Labracherie,

> o *Petit-Moulin-Rouge* não se destacava pelo luxo. A arquitetura e o mobiliário consistiam numa sala pintada à cal, assoalho salpicado de areia, balcão repleto de canjirões, aparador enfeitado com galos, buquês de faiança, mesas e bancos. Os garfos eram de ferro batido, e se bebia em copos grosseiros. [...] Que motivo atraía os jovens românticos a este lugar sórdido? Sua natureza original, evidentemente, mas também a extraordinária personalidade de Graziano, dono do estabelecimento, que se podia entrever, em sua cozinha, entre suas caçarolas, semelhantes a escudos antigos. [...][332]

Em *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier dedica um capítulo ao napolitano Graziano, que por seu nariz imenso e sua longa barba negra, era considerado pelo grupo, como a personificação de um personagem da pintura italiana. Graziano consentiu em servir como modelo aos pintores e desenhistas do grupo, enquanto preparava os pratos italianos pedidos pelos jovens românticos. O napolitano iniciou o grupo de Borel no conhecimento e apreciação da culinária italiana. Porém, como reconhece Gautier, em um determinado momento, o exótico festival de massas, talharim, gnocchi, stufeto, ao molho de tomate e queijo parmesão, regado a vinhos italianos, já os saturava e perdia caráter insólito. Desse

---

"[...] Malgré sa brièveté, il faut songer toutefois à l'intensité de cette brève saison, telle qu'elle reste encore dans les souvenirs du temps, au même titre peut-être que des expériences artistiques qui se voulaient plus sérieuses. Il y a là plusieurs traits à retenir et qui semblent complémentaires. Domine sutout la constitution éphémère d'une communauté « bohémienne » méprisant ostensiblement les usages (le vêtement, la bonne conduite) et s'adonnant, dans un lieu à l'écart, à une sorte de joie de vivre sans merci. [...] cette Tartarie désigne bien, à la lisière de la capitale, un groupe d'*occupants* prêts à envahir les demeures du centre et à les ravager. [...] Ce n'est, bien sûr, qu'ironie. Aucun terrorisme d'avant-garde, en l'occurrence. On se contente de défier par la blague, par le *far niente* le monde du travail. [...]".

[332] LABRACHERIE, Pierre. *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX^e siècle*. Paris: Hachette, 1967, p. 25-26.

"Le Petit-Moulin-Rouge ne brillait pas par le luxe. L'architecture et le mobilier comprenaient une salle blanchie à la chaux, le plancher sapoudré de sable jaune, un comptoir chargé de brocs, un dressoir grani de coqs, de bouquets en faïence, des tables et des bancs. Les fourchettes étaient en fer battu, et l'on buvait dans des verres grossiers. [...] Quelle raison attirait les jeunes romantiques dans ce lieu sordide? Son caractère original évidemment, mais aussi l'extraordinaire personnalité de Graziano, le patron de l'établissement, que l'on entrevoyait dans sa cuisine parmi des casseroles semblables à des boucliers antiques. [...]".

modo, "para dar mais excitação e imponência à comemoração, foi preciso algo arriscado, audacioso, revoltado, byroniano, satânico. Admirávamos muito as proezas do jovem lorde e suas bacanais noturnas, na abadia de Newstead"[333]. Foi então que, tendo as orgias do lorde Byron como modelo e o poema *Lines Inscribed Upon a Cup Formed From a Skull* (*A uma taça feita de um crânio humano*) como inspiração, o grupo introduziu a célebre taça feita com uma calota craniana, em seus rituais de orgia boêmia. Gérard de Nerval foi encarregado de conseguir o crânio, já que seu pai, cirurgião aposentado da marinha, possuía uma boa coleção anatômica. Um puxador de gaveta, em cobre, é aparafusado à calota, dando-lhe a forma de uma taça. Para a decepção da *camaraderie*, Gérard de Nerval lamenta e acaba por confessar que "o crânio pertencera a um major-tamboreiro, morto na Rússia, e não a uma moça falecida por doença pulmonar [...]. A calota foi enchida com vinho, passada entre o grupo, disposto em roda, e cada um aproximou seus lábios, com uma repugnância não tão bem dissimulada"[334].

O termo "orgia" atinge grande sucesso na França dos anos de 1830, designando uma das práticas características da boemia literária da época. Os rituais de orgia boêmia integram a gama de figurações, relativas à *postura* coletiva e à *posição* do grupo *Jeune-France* no *campo literário*, como indicia a crítica abaixo:

> Uma sorte de delírio sagrado, como aquele das bacantes e dos coribantes, é o sinal e a condição da genialidade. Na ausência da emanação celestial, a chama do ponche, o ópio, o haxixe e outros estimulantes, a invocam, segundo a necessidade. [...] Estamos em plena vagabundagem báquica, literária e filosófica: a orgia, no sentido pagão da palavra, se confunde com os ritos sagrados da nova arte[335].

---

[333] *Opus cit.* (1874), p. 50.
"[...] Il eût fallu, pour donner du ragoût et du montant à la petite fête, quelque chose de risqué, d'audacieux, de révolté, de byronien, de satanique, en un mot. Nous admirions fort les prouesses du jeune lord et ses bacchanales nocturnes dans l'abbaye de Newstead [...]".

[334] *Idem*, p. 51.
"[...] Le crâne avait appartenu à un tambour-major tué à la Moskowa, et non à une jeune fille morte de la poitrine [...]. On remplit la coupe de vin, on la fit passer à la ronde, et chacun en approcha ses lèvres avec une répugnance plus au moins bien dissimulée."

[335] LENIENT, C. "Le second cénacle (1831-1837). L'école des Bousingots". In: *La Revue Politique et Littéraire*, 3ème année, t. VII, 1884, p. 464.
"[...] Une sorte de délire sacré comme celui des bacchantes et des corybantes est le signe et la condition du génie. A défaut du rayon céleste, la flamme du punch, l'opium, le haschish et autres stimulants viennent, au besoin, le solliciter. [...] Nous sommes ici en pleine truanderie bachique, littéraire et philosophique: l'orgie, au sens païen du mot, se confond avec les rites sacrés de l'art nouveau. [...]".

Anthony Glinoer, por sua vez, propõe, como noção genérica de orgia, a situação em que, mesmo "sem o dinheiro para as despesas do dia, condenado à miséria digna do artista dedicado à sua arte, o boêmio investe na festa e no álcool seus tostões e suas forças.[336]" Desta forma, por meio dos excessos das práticas orgíacas, a boemia literária de 1830 ostenta sua marginalização, sua *paratopia* e sua condição miserável, como valores distintivos, em uma aberta oposição à lei econômica do *campo do poder*. Nesta perspectiva, conclui-se que "a boemia representa a teatralização da necessidade. Ela só existe pela repulsão que ela inspira ou pelo consolo que ela propicia"[337]. No capítulo 6 desta tese, a *postura* coletiva da boemia do Pequeno Cenáculo será analisada, à luz dos trabalhos de Jérôme Meizoz.

4.2 *Rhapsodies* (1831) e o republicanismo licantrópico do líder Borel

Desde a sua formação, o grupo do Pequeno Cenáculo publicara apenas poesias ou breves narrativas, em periódicos da época. No ano de 1831, é publicada a primeira grande obra literária produzida no seio do Pequeno Cenáculo, *Rhapsodies*, volume de poesias de Pétrus Borel. No que concerne ao ano de publicação desta obra, faz-se necessário desfazer um equívoco compartilhado entre críticos, teóricos e, até mesmo, biógrafos de Borel. Na edição original de *Rhapsodies*[338], o ano de 1832 figura como data de publicação. No entanto, como sustenta Maurice Arnould, o volume teria sido publicado no ano anterior, provavelmente, em novembro de 1831. Tal afirmação encontra fundamento no "testemunho do próprio Pétrus

---

[336] GLINOER, Anthony. "L'orgie bohème". In: *Contextes*, n. 6, septembre 2009, p. 3. Disponível em: http://contextes.revue.org. Acesso em: março de 2010.
"[...] sans le sou le jour, contraint à la misère digne de l'artiste voué à son art, le bohême jette dans la fête et l'alcool ses derniers et ses forces. Cette scène de la vie du bohème, je la désignerai par la notion générique d'orgie. [...]".

[337] GOULEMOT, Jean Marie et OSTER, Daniel. *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes*. Paris: Minerve, 1992, p. 128.
"[...] La bohème représente la théâtralisation de la nécessité. Elle n'existe que par la répulsion qu'elle inspire ou la consolation qu'elle procure. [...]".

[338] Reprodução 3: *Página de título da edição original de Rhapsodies*. Além do equívoco referente à data de publicação, este documento constitui a fonte para o trabalho de análise e descrição das peculiaridades tipográficas da obra.

Borel (visto que o prefácio da obra data de novembro de 1831) e na crítica de *Rhapsodies*, publicada no número de novembro de 1831, da *Revue Encyclopédique*"[339]. Jean-Luc Steinmetz, por sua vez, ressalta que a publicação de *Rhapsodies* é anunciada na *Bibliographie de la France*, em dezembro de 1831. A obra é composta por 31 composições poéticas, um prefácio de originalidade incendiária, no qual o autor empreende a confissão de um republicanismo licantrópico, exalta as práticas da polêmica *camaraderie* e vocifera contra a Monarquia de Julho, um prólogo, formado por uma composição dedicada ao arquiteto Léon Clopet, e um epílogo, composto pelo poema *Misère*. *Rhapsodies* foi publicada por Levavasseur, no formato *in 16*, pequeno e de aspecto modesto. Como pontua Aristide Marie, "apenas o título [...] chamava a atenção, por uma ortografia insólita, e já surpreendia como uma primeira provocação. Sob este título, duas epígrafes, em caracteres góticos, resumiam, segundo o rito das publicações românticas, a tendência ou o espírito [...] da obra"[340]. A primeira epígrafe, dois versos de Régnier, consistiria em uma apresentação do autor: "*Hautain, audacieux, conseiller de soi même, / Et d'un cœur obstiné se heurte à ce qu'il aime*"[341]. A segunda, composta por versos de Malherbe, figura como uma saudação provocante: "*Vous, dont les censures s'étendent / Dessus les ouvrages de tous / Ce livre se moque de vous*"[342]. Em seguida, na página do falso título, consta a seguinte epígrafe, citada da balada *Lenore* (1773) de Bürger: "*hop! hop! hop*!". A página com a inscrição do epílogo

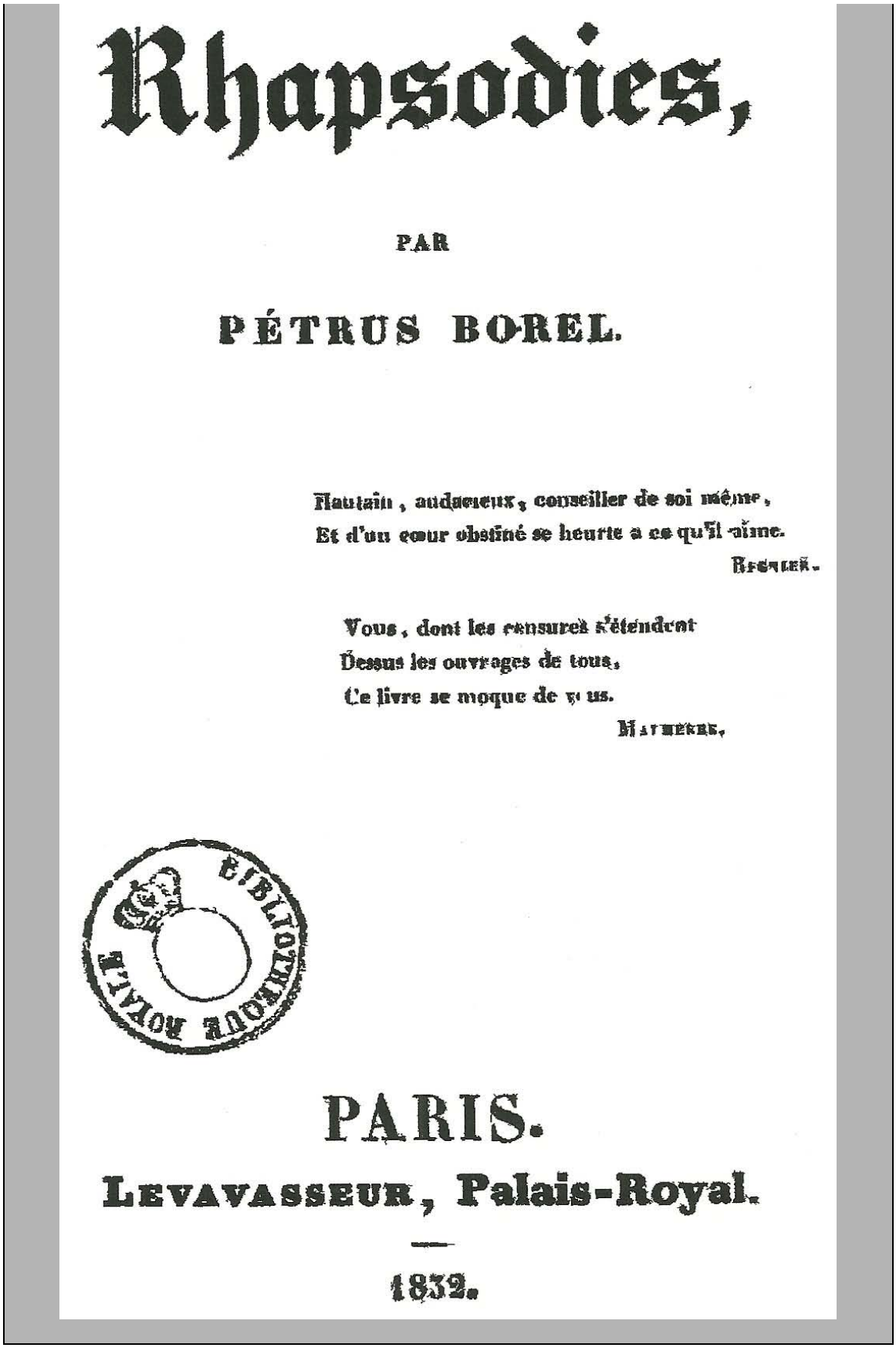
---

[339] ARNOULD, Maurice-A. "La poésie de Pétrus Borel, le Lycanthrope". In: *Le disque vert. Revue mensuelle de littérature*, t. IV, Bruxelles, juillet 1935, p. 420.
"[...] Quant à notre affirmation, [...] nous l'étayons du témoignage de Pétrus lui-même [...] et de la critique des « Rhapsodies », parue dans le numéro de novembre 1831, de la Revue Encyclopédique".

[340] MARIE, Aristide. *Pétrus Borel. Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993, p. 57. (Edição original publicada em Paris, Ed. de La Force Française, 1922)
"[...] Le titre seul: Rhapsodies éveillait l'attention par une orthographe insolite, surprenait déjà comme un premier défi. Sous cette enseigne, deux épigraphes en caractères gothiques résumaient, selon le rit des publications romantiques, la tendance ou l'esprit [...] de l'œuvre. [...]".

[341] *Opus cit.* (1832), s.n.
"Altivo, audacioso, conselheiro de si mesmo // E, com um coração obstinado, se choca contra aquilo que ama".

[342] *Idem, ibidem.*
"Vocês, cuja censura se estende // Sobre as obras de todos // Este livro zomba de vocês".



Rhapsodies,

PAR

PÉTRUS BOREL.

Hautain, audacieux, conseiller de soi même,
Et d'un cœur obstiné se heurte à ce qu'il aime.

REGNIER.

Vous, dont les censures s'étendent
Dessus les ouvrages de tous,
Ce livre se moque de vous.

MAYNEERE.

BIBLIOTHEQUE ROYALE

PARIS.

LEVAVASSEUR, Palais-Royal.

1832.

Reprodução 3
Página de título da edição original de Rhapsodies (1831)

contém outra citação irônica de Bürger, como epígrafe: "*Housch! housch! housch*!". O prólogo contém como epígrafe uma passagem bíblica, que indicia a originalidade da obra: "Eis aqui, parto para fazer algo novo, à frente do seu tempo; e os animais campestres, os dragões e as corujas me glorificarão"[343]. O título da obra constitui tema de discussão entre os críticos da época, assim como entre os biógrafos de Pétrus Borel. Em uma crítica anônima, publicada na *Revue des Deux Mondes* de 1832, na seção *Nouvelles de la littérature*, encontra-se a indagação que motiva tal discussão: "Mas por que diabos ele foi intitular seu livro de Rhapsodies? Isso é homerismo puro. Já que o Sr Pétrus Borel excomunga, antecipadamente, aqueles que acreditarão e aqueles que não acreditarão em seu mérito poético, teria sido mais simples [...] intitular seu livro: *Papel por cigaritos*?"[344]. De acordo com a análise empreendida pelos biógrafos de Borel, a escolha deste título visaria, a princípio, justamente suscitar tal questionamento, confundindo e contrariando a crítica burguesa, de modo a abrir espaço para sua obra, na polêmica literária da época. Com base em indícios presentes nas composições poéticas do volume, é possível entrever outra intenção do autor. Por meio do título *Rhapsodies*, Borel pretenderia cunhar a obra com certo primitivismo, aludindo aos primórdios da prática poética e às características vocacionais e sociais do rapsodo, associada ao nomadismo e ao desinteresse econômico. Em *Heur est Malheur*, Borel propõe a seguinte imagem do poeta legítimo:

> *C'est un oiseau, le Barde! Il doit rester sauvage,*
> *La nuit, sous la ramure, il gazouille son chant;*
> *Le canard tout boueux se pavane au rivage,*
> *Saluant tout soleil ou levant ou couchant. –*
> *C'est un oiseau, le Barde! Il doit vieillir austère,*
> *Sobre, pauvre, ignoré, farouche, soucieux,*
> *Ne chanter pour aucun, et n'avoir rien sur terre,*

[343] *Idem*, p. 1.
"Voici, je m'en vais faire une chose nouvelle qui viendra en avant; et les bêtes des champs, les dragons et les chats-huants me glorifieront. La Bible".
[344] "Rhapsodies, par Pétrus Borel". In: *Revue des Deux Mondes*, t. 5, janvier-mars 1832, n.p.
"Mais d'où diable a-t-il été nommer son livre Rhapsodies? Ceci est de l'homérisme pur. Puisque M. Pétrus Borel excommunie à l'avance ceux qui croiront et ceux qui ne croiront pas à son mérite poétique, il eût été plus simple [...] d'appeler son recueil: Papel por cigaritos ? [...]".

Qu'une cape trouée, un poignard et les Cieux![345]

A figura do bardo permite a Pétrus Borel exaltar a simplicidade distintiva e a altiva exclusão social do poeta. No poema final do volume, *Misère*, encontra-se o clichê trovador do poeta e seu alaúde: "*Aux accords de mon luth que répondre?... j'ai faim*!..."[346]. Tais indícios textuais legitimam o polêmico título de *Rhapsodies*, que se destacava sobre a capa verde do livro. Complementando o bizarro e provocante pórtico paratextual do volume, encontra-se o frontispício assinado por Joseph Bouchrady, "companheiro" do Pequeno Cenáculo. Trata-se de uma gravura *à maneira negra*,

> representando Pétrus paramentado com o *barrete frígio*[347], sentado em um banco e apoiado em uma mesa, coberta por uma tapeçaria. Ele está em mangas de camisa, os braços descobertos, e segura um punhal, longo e largo, com o qual parece querer se ferir. A parede do cômodo é feita de taipa, drapejados caindo à esquerda, como uma cortina de teatro.[348]

A imagem do frontispício, intitulada *L'homme au poignard*, ilustra o refrão do poema *Sanculottide*, repetido cinco vezes, ao longo da composição: "*Dors, mon bon poignard, dors, vieux compagnon fidèle, // Dors, bercé dans ma main, patriote trésor! // Tu dois être bien las? sur toi le sang ruissèle, // Et du choc de cent coups ta lame vibre encor!*"[349]. *Rhapsodies* conta

---

[345] *Opus cit*. (1832), p. 60.
"O Bardo é um pássaro! Ele deve permanecer selvagem, / À noite, sob a ramagem, ele gorjeia seu canto; / O pato, coberto de lama, se pavoneia na margem do rio, / Saudando qualquer movimento do sol, ou nascente ou poente. – / O Bardo é um pássaro! Ele deve envelhecer austero, / Sóbrio, pobre, ignorado, arisco, inquieto, / Não cantar para ninguém, e não ter nada mais na terra, / Do que uma capa furada, um punhal e os Céus! [...]".

[346] *Idem*, p. 120.
"[...] Aos acordes de meu alaúde, o que responder?... Estou com fome!...".

[347] Barrete frígio: Tipo de boina de coloração encarnada usada na França durante a Primeira República e semelhante às que usavam os frígios, escravos que viviam na antiga região da Ásia Menor. Também conhecido como barrete da liberdade ou barrete vermelho, este aparato representava um sinal de adesão aos ideais revolucionários do partido popular, tornando-se um emblema do civismo e da liberdade republicana. Nomes importantes da história da Revolução Francesa, como Brissot e Marat, usavam o barrete frígio, que deixa de ser ostentado no início do Consulado (1799-1804).
Cf. TULARD, Jean; FAYARD, Jean-François; FIERRO, Alfred. *Histoire et dictionnaire de la Révolution Française. 1789-1799*. Paris: Robert Laffont, 1987.

[348] PARRAN, A. "Pétrus Borel, le Lycanthrope". In: ___. *Romantiques. Editions originales, vignettes, documents inédits ou peu connus*. Alais: 1881, p. 5.
"[...] Ce volume a pour frontispice une gravure à la manière noire, [...] représentant Pétrus coiffé du bonnet phrygien, assis sur un escabeau e appuyé sur une table recouverte d'un tapis. Il est en chemise et bras nus, et tient à la main un long et large couteau dont il paraît vouloir se frapper. Le mur de la chambre est bâti en colombage; draperie retombant à gauche comme un rideau de théâtre. [...]".

[349] *Opus cit*. (1832), p. 16.

ainda com duas vinhetas litografadas, assinadas por outro membro da *camaraderie*, Napol (Napoléon Thomas). Uma composta para ilustrar o poema *Fantaisie* e a outra, para *Ma croisée*. Ambas são bem simples, descritas por Parran de forma sucinta: na primeira, "Pétrus sobre a palha de uma prisão; abertura gradeada na parede; à esquerda, um cântaro e um pedaço de pão enegrecido. (N)a outra [...]: Pétrus, em traje de gala, com o cotovelo apoiado em uma janela emoldurada por folhas de parreira"[350]. O poema *Fantaisie*, no qual o autor exalta e cobiça a liberdade dos pássaros, conta com a seguinte precisão, acerca do local e da data de sua composição: "Na prisão, em Écouy, perto de Andelys, 1831"[351]. Esta precisão remete a mais um, entre tantos, episódio insólito da biografia de Pétrus Borel. Segundo Jules Claretie, Borel, em companhia de um amigo desconhecido, movido por alguma fantasia juvenil, decidiu visitar Rouen a pé. A dupla chocava os passantes pelos trajes, pela conversa em tom elevado e pela ausência de boas maneiras. Em Écouy, foram parados por policiais e, como haviam esquecido os documentos, acabaram detidos. O chefe da polícia envia uma carta ao posto de Paris para checar a identidade dos prisioneiros e, nesse trâmite legal, Borel e seu companheiro de viagem permanecem detidos por quatro ou cinco dias. Desse modo, a vinheta feita por Napol apresenta o autor de *Rhapsodies* como uma vítima da ordem e da lei. Entretanto, o talento do litógrafo e a qualidade das vinhetas de *Rhapsodies* são ridicularizados por Champfleury, através deste veredicto: "Este Napoléon Thomas, louvado pelo autor das *Rhapsodies*, [...] era, na verdade, um desenhista medíocre, pouco digno de integrar a turma do

---

"Dorme, meu bom punhal, dorme, velho companheiro fiel, // Dorme, ninado em minha mão, tesouro patriota! // Você deve estar bem cansado? O sangue escorre em você, // E do choque de cem golpes, sua lâmina ainda vibra!".

[350] *Opus cit*. (1881), p. 5.
"[...] Il ya de plus deux vignettes lithographiées à l'intérieur du volume, signées Napol [...]: l'une, pour la pièce intitulée Fantaisie, Pétrus sur la paille d'un cachot; fers scellés dans la muraille; à gauche, une cruche et un morceau de pain noir. L'autre, Ma croisée: Pétrus en grande toilette, accoudé à une fenêtre encadrée de vigne."

[351] *Opus cit*. (1832), p. 32.
"Au cachot, à Écouy, près les Andelys, 1831".

Bouzingot. As pobres litografias, com as quais ele "ornou" o volume de versos de Pétrus Borel, só valem pelo tema que lhe foi ditado pelo poeta [...]"[352].

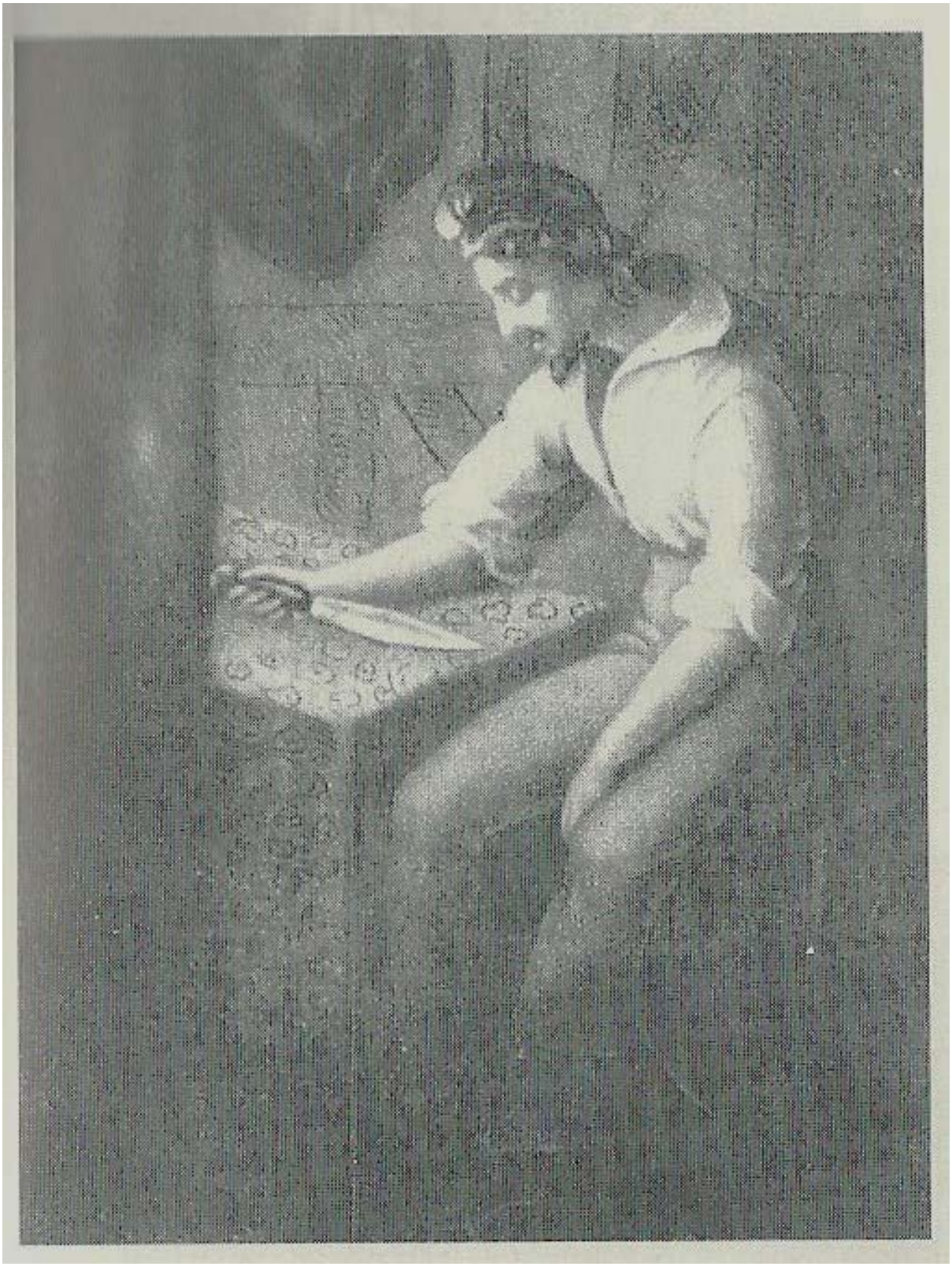
Considerando tanto a temática quanto a forma dos poemas integrantes de *Rhapsodies*, constata-se que a composição da obra não obedece a nenhum plano ou projeto específico. Verifica-se apenas uma desajeitada tentativa de homogeneização do volume, realizada às pressas, indiciada pela delimitação e seleção de um poema para compor o prólogo e o epílogo, assim como pela inserção de numerosas epígrafes e do prefácio, datado de novembro de 1831, mês que parece coincidir com o da publicação da obra. A constituição confusa e heterogênea de *Rhapsodies* justifica a pejorativa classificação do volume como um *bric-à-brac* (ferro-velho) poético, compartilhada por críticos e biógrafos. A lógica da apressada tentativa de organização deste heteróclito volume de poesias é desvelada por Jean-Luc Steinmetz, constatando que "após as vinte e três primeiras, de inspiração variada, dedicadas, principalmente, aos seus companheiros, ele apresenta quatro "vilanelas"[353], e depois, a série das *Patriotas*, motivada pelos recentes acontecimentos políticos"[354]. As composições intituladas *Le vieux Ménétrier breton*, *Origine d'une Comtesse*, *La Soif des Amours* e *L'incendie du Bazar* constituem as quatro vilanelas da obra, e a série *Patriotes* é composta pelos seguintes títulos: *Nuit du 28 au 29. Grande Semaine*, *Sur les Blessures de l'Institut*,

---

[352] CHAMPFLEURY. *Les vignettes romantiques: histoire de la littérature et de l'art. 1825-1840*. Paris: Dentu, 1883, p. 151-152.
"Ce Napoléon Thomas, chanté par l'auteur des *Rhapsodies* [...] était en réalité un crayonneur médiocre, peu digne de faire partie de la bande du Bouzingot. Les pauvres lithographies dont il a « orné » le volume de vers de Pétrus Borel ne valent que par le thème qui lui a été dicté par le poète; [...]".

[353] Segundo Massaud Moisés, "primitivamente, a vilanela consistia numa canção folclórica italiana, de temática pastoril e estrutura livre, despontada nos fins do século XV. Transitando para a França, fixou-se como fôrma literária no século XVI [...]. consta de tercetos, frequentemente em número de cinco, apoiados em duas rimas, de modo que o primeiro e o terceiro versos do primeiro terceto recorrem ao fim de cada terceto do poema, alternadamente e repetindo juntos ao fim do poema numa quadra. Um segundo tipo de vilanela consta de quadras, em número variável, de modo que os dois versos finais da primeira estrofe constituem o refrão das estrofes seguintes, dispostos em ordem alternada".
MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 12 ed. rev. e ampl., 2004, p. 473.

[354] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel-vocation, poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 76.
"[...] Après les vingt-trois premières d'inspiration variée, principalement dédiées à ses compagnons, il donne quatre « villanelles », puis la série des *Patriotes* motivée par les récents événements politiques. [...]".



Reprodução 4
L'homme au poignard.
Frontispício da edição original de *Rhapsodies* (1831)
BOUCHARDY, Joseph (1810-1870)

Reprodução 5
Vinhetas da edição original de Rhapsodies (1831)
Napoléon Thomas

Justice à l'ex-Chambre qui proposait l'abolition de la peine de mort, *Le Chant du Réveil* e *Boutade*. Visando definir a unidade temática ou a inspiração condutora de *Rhapsodies*, Aristide Marie conclui que a obra apresenta "pouco ou nada daqueles delírios de adolescente em crise de puberdade, que constituem o tema habitual dos primeiros versos. O que (Borel) nos apresenta [...] é sua altiva personalidade, com seu rosto apropriado e sua máscara imutável"[355]. Todavia, no que tange às peculiaridades formais dos poemas, nenhuma inovação é proposta pelo líder dos *bousingos*. Em uma análise da composição do volume de poesias de Pétrus Borel e de Philothée O'Neddy, o pesquisador tcheco Petr Kyloušek constata que "tanto *Rhapsodies* como *Feu et Flamme* apresentam uma fachada conforme aos usos e costumes da época: trata-se, com efeito, de variados fragmentos de poesia, acompanhados de epígrafes, à moda das *Odes et Ballades* ou das *Orientales*, de Victor Hugo"[356]. Verificam-se apenas diferenças com relação ao uso das epígrafes e à diversidade das variáveis formais utilizadas. Ao passo que as produções poéticas de Victor Hugo manifestam um emprego comedido de epígrafes, geralmente de caráter nobre e erudito, aquelas dos *bousingos* se caracterizam pelo uso "torrencial" de epígrafes, frequentemente provocantes, incisivas ou irônicas. Considerando a variedade abusiva e carnavalesca de formas presentes em *Rhapsodies*, Petr Kyloušek realiza uma análise minuciosa da versificação empreendida por Borel, chegando ao seguinte resultado: "As *Rhapsodies* põem em prática 9 tipos de versos, desde o trissílabo até o alexandrino, e 10 tipos de estrofes, desde o dístico até o duodécimo, sem falar nas diversas combinações de versos de extensões diferentes, no seio das estrofes, em um poema"[357].

---

[355] *Opus cit*, p. 64.
"[...] peu ou point de ces rêveries d'adolescent en mal de puberté qui font le thème habituel des premiers vers.Ce qu'il (Borel) nous livre [...] c'est sa fière personne, avec sa façade adéquate et son masque immuable. [...]".

[356]KYLOUŠEK, Petr. "Les bousingos-une révolution de la poésie? La versification chez Pétrus Borel et Philothée O'Neddy". In: FRYČER, Jaroslav et KIRSCH, Fritz Peter (Org.). *Le romantisme frénétique*.Brno-Wein: Faculté des Lettres de l'Université Masaryk, avril 1993, p. 48.
"[...] Les *Rhapsodies* aussi bien que *Feu et Flamme* présentent une façade conforme aux us et coutumes du temps: il s'agit en effet de morceaux de poésie variés, assortis d'épigraphes à la manière des *Odes et Ballades* ou des *Orientales* de Victor Hugo. [...]".

[357] *Idem*, p. 49.

Uma vez que *Rhapsodies* não integra o *corpus* de análise da presente tese, o estudo detalhado da técnica poética de Pétrus Borel e das peculiaridades prosódicas desta obra não será desenvolvido. Apenas o prefácio de *Rhapsodies* será considerado na investigação acerca da *trajetória* de Pétrus Borel, visto que a confissão de um republicanismo licantrópico, realizada neste prefácio, constitui um dado relevante na composição da identidade enunciativa do autor. Outros indícios e declarações presentes no prefácio de *Rhapsodies*, bem como epígrafes ou trechos de alguns poemas serão igualmente considerados, ao longo da tese, conforme as exigências do processo de análise. A exclusão de *Rhapsodies* do *corpus* de análise encontra justificativa, primeiramente, na avaliação de críticos e biógrafos acerca da qualidade e da relevância da obra. *Rhapsodies* é considerada uma obra medíocre, o primeiro passo de Pétrus Borel no mundo das Letras, ainda cambaleante e desorientado, enfim, um mero esboço do talento do escritor. Como avalia Jean-Luc Steinmetz, "paradoxalmente, seu prefácio em prosa, constitui, provavelmente, um dos melhores momentos deste volume, embora coincida até o exagero com o espírito da época"[358]. Apenas algumas composições de *Rhapsodies* têm seu valor poético reconhecido, tais como *Heur est malheur* e *Misère*, e a competência de Borel como poeta só se confirmará anos depois, com a elaboração do prólogo em verso de *Madame Putiphar* (1839). O valor e a singularidade do estilo frenético de Pétrus Borel estão associados, sobretudo, ao seu trabalho como prosador, como autor de duas produções representativas da prosa frenética de 1830, *Champavert, contes immoraux* e *Madame Putiphar*. Segundo Kyloušek, é possível que tal valorização da prosa entre os frenéticos de 1830 se justifique pelo fato de "que a palavra excessiva, provocadora, inovadora destes frenéticos [...] pôde ser melhor percebida na prosa, logo através de uma língua literária

---

"[...] Les *Rhapsodies* mettent en œuvre 9 types de vers, depuis le trisyllabe jusqu'à l'alexandrin, et 10 types de strophes, depuis le distique jusqu'au douzain, sans parler des diverses combinaisons de vers de longueurs différentes à l'intérieur des strophes dans un poème".

[358] *Opus cit*. (2002), p. 76.
"Paradoxalement, sa préface en prose constitue sans doute l'un des meilleurs moments de ce recueil, bien qu'elle coincide jusqu'à la caricature avec l'esprit du temps. [...]".

mais livre e menos submissa às servidões de uma norma"[359]. Finalmente, a exclusão de *Rhasodies* do *corpus* de análise encontra fundamento em outra particularidade da *trajetória* de Pétrus Borel, divergindo daquela de seus pares. Em sua investigação acerca do fenômeno *Jeunes-France*, Anthony Glinoer constata que a maioria destes escritores traçou, ao longo dos anos de 1830, "um percurso editorial em dois ou três tempos: primeiro, um volume de poesias, geralmente publicado por conta do autor, e que passou despercebido, [...] depois uma reconversão para o romance ou o conto e, enfim, em alguns casos, um retorno à poesia"[360]. Tal percurso típico dos *Jeunes-France* se manifesta nas *trajetórias* de Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Philothée O'Neddy. No caso de Pétrus Borel, entretanto, não há outro investimento significativo na poesia, de modo que *Rhapsodies* constitui um elemento díspar na configuração da globalidade da obra boreliana.

No prefácio de *Rhapsodies*, Pétrus Borel deixa transparecer todo o seu desencanto e revolta com relação a um contexto político e social insatisfatório. O autor apresenta, então, a célebre confissão de republicanismo, a fim de justificar as "manchas de política" que poderiam ser detectadas nas poesias que compunham a obra. Borel defende sua tendência republicana nos seguintes termos:

> [...] Para prevenir qualquer interrogatório, direi logo francamente: Sim, sou republicano! [...] mas não foi o *sol de julho* que fez nascer em mim este pensamento elevado, sou republicano desde criança; mas não republicano com uma jarreteira vermelha ou azul na minha carmanhola, perorador de hangar e plantador de álamo; sou republicano como conviria a um lobo-cerval: meu republicanismo é a licantropia! – Se falo de República, é porque esta palavra representa para mim a mais larga independência que possam permitir a sociedade e a civilização. Sou republicano porque não posso ser caraíba; necessito de uma soma enorme de liberdade: a República me proporcionará esta soma? eu não vivi esta experiência. Mas quando essa

[359] *Opus cit.*, p. 44-45.
"[...] que la parole outrancière, provocatrice, novatrice de ces frénétiques [...] pût être mieux perçue dans la prose, donc au moyen d'une langue littéraire plus libre et moins soumise aux servitudes d'une norme[...]".

[360] GLINOER, Anthony. "Génération, cénacle, mouvance: essai de sociologie quantitative des Jeunes-France". In: *Les Cahiers du XIX^e* siècle, n. III-IV, 2008-2009, p. 50.
"[...] la plupart des Jeunes-France ont connu, au cours des années 1830, un parcours éditorial en deux ou trois temps: d'abord un volume de poésies souvent publié à compte d'auteur et passsé inaperçu [...], puis une reconversion dans le roman ou le conte et, enfin, dans un certain nombre de cas, le retour à la poésie".

> esperança tiver sido desenganada, como tantas outras ilusões, me restará o Missouri! [...][361]

A partir desta declaração, o epíteto licantropo passou a fazer par com o nome de Pétrus Borel, denotando sua postura excêntrica e libertária e lhe valendo a classificação de poeta-republicano. No entanto, após uma análise imparcial da passagem transcrita acima, chega-se à conclusão de que, a princípio, o republicanismo de Borel consiste apenas em uma desesperada reivindicação de liberdade. Esta é simbolizada na figura do lobo-cerval, animal selvagem que vive nas montanhas. Também é provável que os traços semânticos referentes ao lobo, presentes nas *Fábulas* de La Fontaine[362], tenham sido considerados por Borel para ilustrar seu republicanismo. Ao citar os caraíbas, povo selvagem da América, o líder dos *bousingos* atribui um tom "rousseauista" ao seu republicanismo, transferindo um modelo almejado de vida para localidades primitivas, puras, enfim, livres da corrupção e das coerções decorrentes do processo de civilização.[363] Jean-Luc Steinmetz atenta para o fato de que, afirmando que sua tendência republicana o acompanha desde a infância, Pétrus Borel, "longe de professar qualquer ideologia, simula ter manifestado, quase espontaneamente, uma forma de

---

[361] *Opus cit*. (1832), p. IX-X.
"[...] Pour prevenir tout interrogatoire, je dirai donc franchement: Oui, je suis républicain! [...] mais ce n'est pas le soleil de juillet qui a fait éclore en moi cette haute pensée, je le suis d'enfance ; mais non pas républicain à jarretière rouge ou bleue à ma carmagnole, pérorateur de hangar et planteur de peupliers; je suis républicain comme l'entendrait un loup-cervier: mon républicanisme c'est de la lycanthropie! – Si je parle de République, c'est parce que ce mot me représente la plus large indépendance que puisse laisser l'association et la civilisation. Je suis républicain parce que je ne puis pas être Caraïbe; j' ai besoin d'une somme énorme de liberté : la République me la donnera-t-elle ? je n'ai pas l'expérience pour moi. Mais quand cet espoir sera déçu comme tant d'autres illusions, il me restera le Missouri ! [...]"

[362] Cf. LA FONTAINE. *Œuvres complètes*. *Fables, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1991.
Ver especificamente a fábula "*Le loup et le chien*" (p.35-36), na qual, retomando Esopo e Fedro, La Fontaine apresenta o lobo como um personagem livre por essência, incapaz de se curvar ao domínio do homem, e que ironiza a docilidade do cão, personagem domesticado, que se submete a usar coleira em troca de comida e de uma vida segura.

[363] Vale ressaltar que, no século XIX, a revelação e o fascínio pelos espaços selvagens da América encontraram grande reforço na publicação dos romances do escritor americano, James Fenimore Cooper (1789-1851), considerado uma celebridade entre os artistas românticos. A admiração por este modelo de vida selvagem será acalentada ainda por alguns anos pelo licantropo, visto que, em 1835-1836, é publicada sua tradução de *Robinson Crusoé*. Borel procurou manter o tom rústico e simples em sua tradução, dedicando-se intensamente a este trabalho, que conta com uma notícia de Ferdinand Denis (1798-1890) sobre os caraíbas e os *puelches*, nativos da ilha *Juan-Fernandez*. (Cf. DENIS, Ferdinand Jean. "Notice sur le matelot Selkirk, sur Saint-Hyacinthe, sur l'île de Juan-Fernandez, sur les Caraïbes et les Puelches". In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Trad. Pétrus Borel. Paris: F. Borel et A. Varenne, 1836. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: setembro de 2005).

pensamento libertário".[364] Em *Pétrus Borel, un auteur provisoire* (1986), livro que consiste na adaptação de sua tese, Steinmetz apresenta a hipótese de que a seleção do termo "licantropia" por Borel corresponderia a "seu desejo de surpreender por um traço mais chocante do que a habitual melancolia romântica, a indefinição ou, até mesmo, o frenesi das paixões. Mesmo negando imitar Byron, Pétrus, certamente, toma sua "licantropia" de uma das estrofes de *Don Juan*"[365]. Steinmetz se refere especificamente à estrofe 20, canto IX, do poema épico inacabado de Lorde Byron:

> *Oh! ye immortal gods! what is theogony?*
> *Oh! thou too mortal man! what is philanthropy?*
> *Oh! world, which was and is, what is cosmogony?*
> *Some people have accused me of misanthropy;*
> *And yet I know no more than the mahogany*
> *That forms this desk, of what they mean; - lycanthropy*
> *I comprehend, for without transformation*
> *Men become wolves on any slight occasion.*[366]

Todavia, esta interpretação de caráter imparcial encontra fortes e numerosas respostas oriundas de um pólo interpretativo oposto, que associa a licantropia de Pétrus Borel a um comprometimento político. A confissão de um pretenso republicanismo, manifestada no prefácio de *Rhapsodies*, juntamente com algumas excentricidades de porte e vestuário de Pétrus Borel, constituem elementos determinantes em sua classificação como artista engajado, empreendida por um número expressivo de críticos literários, como veremos a seguir. Na biografia de Jules Claretie encontra-se a descrição de algumas peculiaridades físicas de Borel,

---

[364] *Opus cit*. (2002), p. 68.
"[...] Loin de professer une quelconque idéologie, il (Borel) prétend donc avoir éprouvé, presque spontanément, une forme de pensée libertaire. [...]".

[365] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel, un auteur provisoire*. Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 15.
"[...] l'utilisation de ce terme prouve [...] son désir de surprendre par un trait plus frappant que l'habituelle mélancolie romantique, le vague ou même la frénésie des passions. Tout en se défendant d'imiter Byron, Pétrus, à coup sûr, emprunte sa « lycanthropie » à l'une des strophes de *Don Juan* [...]".

[366] BYRON. "Don Juan" (1821). In: ___. *The complete works of Lord Byron*. With a biographical and critical notice by J. M. Lake, Esq. Paris: Didot, vol. III, 1835, p. 9. Disponível em: http://books.google.com.br. Acesso em: junho de 2010.
"Ó! vós, deuses imortais, o que é a teogonia? // Ó! tu, homem mortal, o que é a filantropia? // Ó! mundo, que foi e que é, o que é a cosmogonia? // Algumas pessoas me acusaram de misantropia; // E, no entanto, eu não sei mais que o acaju // Que forma esta escrivaninha, o que eles querem dizer; - licantropia // Eu entendo, porque sem transformação // Os homens se tornam lobos, na mais simples ocasião."

como: “o colete à moda Robespierre, sobre a cabeça o chapéu pontudo e com a aba larga dos convencionais, os cabelos tosados à Titus, a barba compacta e longa, numa época onde ninguém ainda a usava desta forma [...]”.[367] Champfleury, por sua vez, descreve a representação de Pétrus Borel no medalhão esculpido por Jehan Duseigneur, assinalando que o perfil altivo e provocante de Borel se distingue pela “gola da casaca à Marat”[368], abotoada severamente até o pescoço. Tais semelhanças podem ser comprovadas comparando-se o medalhão de Borel àquele de Robespierre. Com base nestas peculiaridades de porte, Champfleury define o estilo do líder dos *bousingos* como um jacobinismo de fantasia.

Pétrus Borel, na posição de “grande sacerdote” do projeto sectarista do Pequeno Cenáculo, foi um dos artistas mais ousados e fiéis na construção e ostentação deste “artistismo”, em uma atitude que denota um alto grau de *je-m’en-foutisme*[369], ou seja, um forte desprezo pelas convenções e pelo gosto burguês. A referência e a exaltação de personagens da Revolução Francesa e da época do Terror constituíam uma tendência do momento, imediatamente posterior à revolução que depôs Carlos X. Como sublinha Jean-Luc Steinmetz, a manifestação de 1830 foi “alimentada pela lembrança, ainda viva, dos grandes

---

[367] *Opus cit*., p. 16.
“[...] le gilet à la Robespierre, sur la tête le chapeau pointu et à large boucle des conventionnels, les cheveux ras à la Titus, la barbe entière et longue au moment où personne encore ne la portait ainsi [...]”.
O termo convencional (*conventionnel*) designa um membro da Convenção Nacional Francesa, assembléia que estabeleceu a república na França, em 1792, e exerceu todos os poderes até 1795.
Os cabelos à Titus remetem a um tipo de penteado em voga na época do Diretório (1795-1799). Naquela época, os herdeiros dos condenados pela Revolução tiveram os bens de família restituídos, passando de uma condição miserável a uma vida de luxo. Esta nova aristocracia criou, então, o *Baile das Vítimas*, excentricidade de natureza mórbida, embalada por canções de louvor ao terror e a Robespierre, onde os jovens se paramentavam com roupas e chapéus dos revolucionários. Os cabelos tosados pela raiz, corte característico dos condenados, complementavam o estranho visual. Até mesmo as mulheres aderiram a este tipo de corte de cabelo, que passou a ser chamado de penteado à Titus ou à Caracalla.
Cf. “*Costumes et mœurs à Paris sous le Directoire*”. (Segundo *Les Modes de Paris. 1797-1897*, de Octave Uzanne, publicado em 1898). Disponível em : http://www.paris-pittoresque.com/costumes/1-2.htm. Acesso em: maio de 2006.
[368] *Opus cit*., p. 152.
“[...] le collet d’habit à la Marat […]”.
A casaca de gola alta, o colete e a gravata de seda compunham o vestuário dos dirigentes do estado republicano, denotando sobriedade, severidade e civismo. Este era traduzido pelo uso da casaca em tom azul, do colete vermelho e da gravata branca, aludindo às cores da bandeira francesa. O tom sério das vestimentas foi obtido abolindo-se o uso de rendas, babados e fitas, associados à frivolidade e à corrupção da nobreza do Antigo Regime. A versão popular do traje republicano corresponde àquela dos *sans-culottes*: calça listrada e justa, carmanhola, barrete frígio e tamancos.
[369] Atitude indiferente face às coerções e regras sociais, indicando alto grau de insubmissão.

Foto 5
Medalhão de Robespierre
Medalhão em bronze, 16 cm de diâmetro
Musée de La Conciergerie, Paris
D'ANGERS, Pierre Jean David (1788-1856)
Foto de Fernanda Almeida Lima

Reprodução 6
Medalhão de Pétrus Borel
Gesso, 1833
DUSEIGNEUR, Jehan

dias de 1789. 14 de julho - 27 de julho! Menos de meio século depois, é quase um aniversário".[370]

A referência a Robespierre e a Marat na composição de seu porte e suas vestimentas, somada à sua pose de *sans-culotte* e à presença de citações de Saint-Just[371], o mais impiedoso dos revolucionários, em *Rhapsodies*, valerá a Borel a classificação de partidário do jacobinismo. Este conceito, analisado amplamente por Michel Vovelle, é ramificado em jacobinismo histórico, ancorado no ano de 1789, no momento da instalação do grupo republicano no convento dos jacobinos, e jacobinismo "trans-histórico", fundamentado no sistema de valores oriundo da Revolução Francesa, mas que, transpondo este limite geográfico e cronológico, acaba por abranger um vasto campo semântico, designando uma visão de mundo relacionada a uma forma de ação política, que vigora até os dias atuais. Com relação à época de Borel, Vovelle afirma que a corrente pró-jacobina encontra grande reforço "[...] a partir de 1830, na corrente republicana herdeira direta da Revolução Francesa, e que faz do jacobinismo o suporte de uma via polêmica [...], associando o recurso momentâneo à violência, à preservação do Estado Republicano diante das forças retrógradas. […]".[372] O punhal que figura no frontispício de *Rhapsodies*, assim como a auto-designação do autor como *basiléophage* (devorador de rei), no prefácio do volume, constituem índices de um comportamento agressivo, facilmente associado ao "jacobinismo robespierrista" (1792-1793), vertente maximalista do movimento que consolidou na mítica popular a caracterização do jacobino como um homem frio, violento, anarquista, e até mesmo, "bebedor de sangue". Michel Vovelle sublinha que "[...] (n)a medida em que a literatura romanesca oferecia um reflexo autêntico do imaginário coletivo, [...] o personagem jacobino, quando é evocado,

---

[370] *Opus cit.* (2002), p.66.
"[…] L'insurrection s'apprête, nourrie du souvenir encore vivace des grandes journées de 1789. 14 Juillet-27 juillet ! Moins d'un demi-siècle plus tard, c'est presque un anniversaire! [...]".

[371] Como exemplo, pode-se citar a epígrafe do poema *Justice*, integrante da série *Patriotes*: "*Soyez donc inflexible; c'est l'indulgence qui est féroce, puisqu'elle ménace la patrie*. – Saint-Just". (Sejais, então, inflexíveis; é a indulgência que é feroz, uma vez que ela ameaça a pátria). Cf. *Opus cit*. (1832), p. 106.

[372] VOVELLE, Michel. *Jacobinos e jacobinismo*. Trad.Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2000, p.30.

remete à idéia de uma energia fria e determinada [...]".[373] Em *O vermelho e o negro*, Stendhal se serve, entre outras, da imagem fria e sanguinária do jacobino para caracterizar o célebre herói, Julien Sorel. Assim, em um determinado momento da trama, o irmão da personagem Mathilde, considerando a paixão e a admiração da jovem por Julien, a adverte com esta frase: "–Muito cuidado com esse rapaz que tem tanta energia [...], se a revolução recomeçar, nos mandará todos para a guilhotina".[374] Tal afirmação atribui a Julien o ideário da vertente radical do movimento jacobinista cuja fundamentação reside na idéia de que a violência constitui um fator necessário à ação política, ideologia também defendida pelo marquês de Sade.[375] No prefácio de *Rhapsodies*, Borel se dirige aos burgueses e aos críticos que, certamente, repudiarão a obra de um republicano sanguinário, pontuando que "a República para eles é apenas decapitação. Eles não entenderam nada da elevada missão de Saint-Just, o reprovam por algumas necessidades e, em seguida, admiram as carnificinas de Buonaparte: Buonaparte! e seus oito milhões de homens mortos"[376]. Este trecho contém uma explícita legitimação da violência a serviço da República e, devido a tais associações ao jacobinismo, *Rhapsodies* foi considerada uma apologia à revolução e seu autor, um indivíduo perigoso, tiranicida, logo, uma ameaça ao regime monárquico.

A partir de tais evidências, configura-se o perfil ambíguo e, por vezes, paradoxal de Pétrus Borel, que nesta duplicidade, explícita ou velada, entre arte e política deu origem a julgamentos antagônicos quanto ao seu engajamento. De acordo com Charles Asselineau, "Pétrus Borel marca uma fase, ou melhor, um desvio do romantismo, produzido pela invasão da política dentro da literatura após a revolução de julho. [...] O *bousingot* transportou para a

---

[373] *Idem*, p. 170.
[374] STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 340.
[375] Sade desenvolveu a teoria que legitimava a violência em nome da república, apresentando a agressividade e a imoralidade como bases de sustentação, controle e harmonia do Estado republicano.
Cf. SADE. "Français, encore un effort si vous voulez être républicains". In : ___ *La philosophie dans le boudoir*. Paris : Gallimard, 1976, p. 187-264.
[376] *Opus cit*. (1832), p. XIII.
"[...] La République pour eux n'est qu'un étêtement. Ils n'ont rien compris à la haute mission de Saint-Just, ils lui reprochent quelques nécessités, et puis ils admirent les carnages de Buonaparte: Buonaparte! et ses huit millions d'hommes tués! ".

vida política o estilo e o comportamento da escola romântica [...]".[377] Assim, Asselineau se mostra convicto do engajamento político de Borel e o denomina como *bousingot*, ou seja, republicano. Avaliando a relação do Pequeno Cenáculo com a oposição republicana, Francis Dumont sustenta que "a empreitada que, durante um tempo, seduzira Nerval e seus amigos, se inscreve em uma perspectiva mais difícil e mais ambiciosa, a da arte a serviço da revolução"[378]. No entanto, no que diz respeito à natureza do engajamento político de Pétrus Borel, Francis Dumont altera significativamente sua avaliação. Fundamentado na declaração do republicanismo licantrópico, nas citações de Saint-Just, figurando como epígrafes de alguns poemas da série *Patriotes*, bem como na dedicatória do poema *Boutade* a Félix Avril, secretário da associação republicana *Amis du Peuple*, Dumont argumenta que, em comparação a seus pares,

> as posições afirmadas por Pétrus Borel são das mais significativas, levando-se em conta o fato de que, no plano social e político, ele se situa "à extrema esquerda", no seio do grupo. [...]
> A articulação do social e da arte constitui justamente a originalidade das teorias formuladas pela *camaraderie*. Certamente, as obras dela provenientes só testemunham isto mediocremente, mas o prefácio de Rhapsodies é, incontestavelmente, uma forma da oposição republicana, no início da Monarquia de Julho. É nisto que o grupo do Pequeno Cenáculo, que compartilhava mais ou menos a posição de Borel, possui um lugar à parte na história do romantismo.[379]

Tristan Tzara, por sua vez, declara que "a licantropia de Pétrus Borel não é uma atitude de esteta, ela tem raízes profundas no comportamento social do poeta [...]".[380] Aqui se

---

[377] ASSELINEAU, Charles. *Bibliographie romantique*. Paris: P. Rouquette et Libraire-Éditeur, 1872, p. 46.
"Pétrus Borel marque une phase ou plutôt une déviation du romantisme, produite par l'invasion de la politique dans la littérature, après la révolution de Juillet.[...] Le bousingot transporta dans la vie politique le style et les allures de l'école romantique".

[378] *Opus cit*., p. 27.
"[...] L'entreprise qui avait, pendant un temps, séduit Nerval et ses amis, s'inscrit dans une perspective plus difficile et plus ambitieuse, celle de l'art au service de la révolution. "

[379] *Idem*, p. 82.
"[...] les positions affirmées par Pétrus Borel sont des plus significatives, tout en tenant compte de ce que sur le plan social et politique, il est « à l'extrême gauche » au sein du groupe. [...] Le mariage du social et de l'art est bien l'originalité des théories formulées par la camaraderie. Bien sûr, les œuvres qui restent n'en témoignent que médiocrement, mais la préface de Rhapsodies est incontestablement une forme de l'opposition républicaine aux débuts de la Monarchie de Juillet. C'est en cela que le groupe du Petit Cénacle, qui épousait plus ou moins la position de Borel, a une place à part dans l'histoire du romantisme. [...]".

[380] TZARA, Tristan. "Les bousingos comme phénomène social". In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 58.

atribui um cunho social à poética de Borel, associada também à vida de clã e à superioridade moral, própria aos artistas legítimos. Jean-Luc Steinmetz assinala, entretanto, que a simpatia do romântico por "certas idéias democráticas desdobrava-se em um sentimento individualista de cunho selvagem".[381] Deve-se ressaltar que Tzara constrói uma avaliação comprometida por uma visão anacrônica e idealizada dos *bousingos*, considerados ancestrais do surrealismo, dotando o grupo literário de Borel de uma organização e de uma coerência que, na verdade, ele não possuía e nem almejava.

Em uma perspectiva de análise oposta, Jules Claretie argumenta que o republicanismo de Pétrus Borel correspondia à preferência por uma estética de vivo colorido, banalizando em demasia as proposições e as convicções artísticas do poeta licantropo. No que concerne à posição favorável do Pequeno Cenáculo face às manifestações republicanas de 1830, Claretie sustenta que "o tumulto lhes agradava, o tumulto e o colorido. Eles eram republicanos porque o vestuário dos convencionais é mais pitoresco do que as sobrecasacas dos burgueses, eles amavam as revoluções porque uma revolução gera escândalo e desenfada".[382] Em seguida, Claretie classifica Borel como "republicano-artista", capaz de declamar os escritos de Robespierre ao som de um violão e que prezava, unicamente, na tomada da Bastilha, o hibridismo das roupas dos revolucionários, que atingiam o ápice do bizarro ao exibir como armas, peças de mobília.

Uma análise pertinente da licantropia de Pétrus Borel parece ter que considerar, igualmente, as duas linhas de interpretação explicitadas anteriormente, aquela que defende o engajamento do escritor e aquela que frisa a alienação inerente à conduta do artista. Tal

---

"[...] La *Lycanthropie* de Pétrus Borel n'est pas une attitude d'esthète, elle a des racines profondes dans le comportement social du poète [...]".

[381] *Opus cit.* (2002), p. 67.

"[...] La sympathie qu'il marquait alors pour certaines idées démocratiques se doublait ainsi d'un sentiment farouchement individualiste. [...]".

[382] *Opus cit.*, p.19-20.

"Le bruit leur plaisait, le bruit et la couleur. On était alors républicain, parce que les costumes de conventionnels sont plus pittoresques que les redingotes des bourgeois ; on aimait les révolutions, parce qu'une révolution fait du tapage et désennuie. [...]".

conclusão encontra justificativa no caráter elucidativo das análises empreendidas pelo poeta Charles Baudelaire e pelo historiador e crítico marxista, Paul Bénichou, visto que ambos apontam para a significação completa e complexa da licantropia boreliana, ao estabelecer uma relação complementar, e não excludente, entre as linhas interpretativas supracitadas. Baudelaire, apesar de não reconhecer a diferença entre *bousingo* e *bousingot*, acreditando que a variação ortográfica não implicaria em mudança de significação, não atribui a Pétrus Borel um *posicionamento* exclusivamente político, declarando que o poeta licantropo expressava, de forma paradoxal, o espírito dos *Bousingots*. Para o autor de *Les Fleurs du Mal*, o paradoxo residiria no fato de um revolucionário "amar ferozmente as letras", e não o sonho republicano. Em um artigo publicado na *Revue fantaisiste,* em 15 de julho de 1861, dois anos após a morte de Pétrus Borel, Charles Baudelaire concebe a licantropia boreliana como um valioso traço distintivo, interpretando-a nestes termos:

> [...] na história de nosso século, ele desempenhou um papel relativamente importante. Sua especialidade foi a *Licantropia*. Sem Pétrus Borel haveria uma lacuna no Romantismo. Na primeira fase de nossa revolução literária, a criatividade poética se voltou para o passado; ela assumiu frequentemente o tom melodioso e terno das lamentações. Mais tarde, a melancolia adquiriu um tom mais firme, mais selvagem e mais terrestre. Um republicanismo misantrópico se aliou à nova escola e Pétrus Borel foi a expressão mais presunçosa e mais paradoxal dos *Bousingots*, ou do *Bousingo*; [...] Este espírito literário e republicano, ao contrário da paixão democrática e burguesa, que, posteriormente, nos oprimiu de forma tão cruel, era movido, ao mesmo tempo, por um ódio aristocrático sem limites, sem restrições, sem piedade, contra os reis e a burguesia, bem como por uma simpatia generalizada por tudo que, no campo da arte, representasse o excesso na cor e na forma, por tudo que fosse intenso, pessimista e byroniano; [...] [383]

[383] BAUDELAIRE, Charles. "Pétrus Borel". In: ___. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 329.
"[...] dans l'histoire de notre siècle il a joué un rôle non sans importance. Sa spécialité fut la Lycanthropie. Sans Pétrus Borel, il y aurait une lacune dans le Romantisme. Dans la première phase de notre révolution littéraire, l'imagination poétique se tourna surtout vers le passé ; elle adopta souvent le ton mélodieux et attendri des regrets. Plus tard, la mélancolie prit un accent plus décidé, plus sauvage et plus terrestre. Un républicanisme misanthropique fit alliance avec la nouvelle école, et Pétrus Borel fut l'expression la plus outrecuidante et la plus paradoxale de l'esprit des Bousingots, ou du Bousingo ; [...] Cet esprit à la fois littéraire et républicain, à l'inverse de la passion démocratique et bourgeoise qui nous a plus tard si cruellement opprimés, était agité à la fois par une haine aristocratique sans limites, sans restrictions, sans pitié, contre les rois et contre la bourgeoisie, et d'une sympathie générale pour tout ce qui en art représentait l'excès dans la couleur et dans la forme, pour tout ce qui était à la fois intense, pessimiste et byronien ; [...]".

Em sua análise, Paul Bénichou destaca traços da conduta do Pétrus Borel que o distinguem do "republicano comum", tais como a "idolatria da arte, o gosto pelo escândalo moral e pela morte, o sonho de uma posição privilegiada dos artistas criadores entre os homens".[384] Bénichou também atenta para o fato de que se Borel fosse apenas um poeta republicano, ele não seria tão admirado por seus "companheiros" do Pequeno Cenáculo, principalmente por Théophile Gautier, o mais avesso a paixões partidárias e que, no entanto, atribui ao autor de *Rhapsodies* grande autoridade dentro da "irmandade artística", reconhecendo, inclusive, a admiração de todos os membros do grupo com relação às excentricidades criadas por Borel. A presença de indícios políticos e jacobinistas em *Rhapsodies* (indícios já apresentados nesta seção) é relativizada por Bénichou, ao constatar que o "[…] diletantismo provocante com o qual se encerra […] o prefácio de *Rhapsodies*: 'Felizmente, para nos consolar de tudo isto, nos resta o adultério! o tabaco de *Maryland*! e o papel espanhol para cigarros' […]"[385], se distingue profundamente de um procedimento jacobino. Na conclusão da análise de Paul Bénichou, Pétrus Borel é classificado como um representante do romantismo jacobinista, que consistiria na fusão da "irresponsabilidade soberana" da arte com sua missão utilitária, esterilizando o debate sobre a oposição da "arte pela arte" à arte engajada.

Tal classificação é condizente com as convicções artísticas de Pétrus Borel, apresentadas em um texto publicado no periódico *L'Artiste*, no ano de 1833. Nesse texto, o poeta licantropo tece uma crítica feroz aos artistas que se dedicam ao culto da forma, tendo como objetivo atingir a perfeição na cópia de um modelo greco-romano. Borel reivindica o valor espiritual da arte, enfatizando a importância do seu conteúdo, insistindo, igualmente, no

---

[384] *Opus cit*. (1985), p. 435.
"[...] ce qui le (Borel) distingue du républicain comum: l'idôlatrie de l'art, le goût du scandale moral et de la mort, le rêve d'une position privilégiée des artistes créateurs parmi les hommes".
[385] *Idem*, p. 437.
"[...] le dilettantisme provocant sur lequel s'achève […] la preface des Rhapsodies: 'Heureusement que pour se consoler de tout cela, il nous reste l'adultère! le tabac de *Marylan* ! et du papel español por cigaritos!' [...]".

papel do artista dentro da sociedade, atribuindo-lhe a função de guiar e esclarecer o povo. Entretanto, Pétrus Borel conclui seu artigo rogando aos leitores que não o confundam com os "utilitários", com a frase: "[...] Eu pedi reflexão e imaginação em arte, e não utilidade [...]"[386]. A ambiguidade desta posição que aponta, concomitantemente, para a função social da arte e do artista e para sua inutilidade de ordem constitutiva, ou seja, sua natureza livre, constitui apenas um dos traços de natureza dupla que compõem o perfil deste escritor.

Terminada a discussão acerca da licantropia de Pétrus Borel, a análise volta a focar o prefácio de *Rhapsodies*, destacando outras declarações relevantes do autor, indicadoras de seu *posicionamento enunciativo*. Já em sua primeira obra, Borel põe em prática uma estratégia de auto-aniquilamento da autoridade enunciativa que, segundo Anthony Glinoer, constituiria a única via de distinção, no *espaço dos possíveis* que se abre ao grupo do Pequeno Cenáculo. Tal estratégia será apresentada detalhadamente nos capítulos referentes à *postura autoral* e à análise da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário*. Verifica-se que no prefácio de *Rhapsodies*, Borel desqualifica o próprio prefácio e a obra como um todo, através da seguinte confissão: "eu poderia ter feito, como preliminar, a eleição de um paraninfo, ou minha etopéia, ou ainda, um longo tratado *ex-professo* sobre arte, mas me repugna comercializar o prefácio; além disso, seria ridículo falar tanto a respeito de tão pouco"[387]. Considerando esta desqualificação da obra, por parte do próprio autor, bem como sua despreocupação ou sua aberta recusa em compor um prefácio-manifesto, C. Lenient reconhece que "é a sua discrição que, provavelmente, devemos o fato de não ter um segundo prefácio de *Cromwell*"[388].

---

[386] BOREL, Pétrus. "Des artistes penseurs et des artistes creux". In: *L'Artiste*, V, 1833, p. 259. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2005.
" [...] J'ai demandé de la pensée et de l'imagination dans l'art, et non de l' utilité [...]".

[387] *Opus cit.* (1832), p. IX.
"[...] j'aurais bien pu faire pour préliminaire, un paranymphe, ou mon éthopée, ou bien encore, sur l'art un long traité ex-professo, mais il me répugne de vendre de la préface; et puis, ne serait-il pas ridicule de dire tant à propos de si peu. [...]".

[388] *Opus cit.*, p. 467.
"[...] C'est à sa discrétion que nous devons sans doute de ne point avoir une seconde préface de *Cromwell*. [...]".

A análise do prefácio de *Rhapsodies* mostra, igualmente, que, na época da composição de sua primeira obra, Pétrus Borel já anunciava, por meio de declarações incisivas e revoltadas, seu distanciamento do jovem mestre do romantismo. Em uma reação exaltada ao rótulo de "bajulador" e de discípulo de Victor Hugo, Borel maneja habilmente o ostracismo que vitimizou os "pequenos românticos", passados quase dois anos da "batalha" de *Hernani*, estruturando a seguinte argumentação: "Se permaneci obscuro e ignorado, se nunca fui difamado por ninguém; se nunca fui chamado de águia ou de cisne; em compensação, nunca fui palhaço de ninguém; nunca toquei tambor para reunir a multidão em torno de um mestre, ninguém pode me considerar seu aprendiz"[389]. Os primeiros traços do perfil enunciativo agressivo, desencantado e revoltado de Pétrus Borel são justificados e delineados por um processo de ruptura com o "grande romantismo". A composição de *Rhapsodies* permite a Borel formatar e ostentar, à maneira de um "filho rebelde", uma identidade enunciativa que busca se legitimar pelo distanciamento do mestre Victor Hugo e pela oposição à moderação e ao refinamento do romantismo oficial. Como indiciava a epígrafe presente no prólogo de *Rhapsodies*, extraída da Bíblia, Borel se propõe a compor e exibir ao público algo inovador. Como esclarece Jean-luc Steinmetz,

> esta "coisa nova" [...] corresponde, inicialmente, a uma escolha. Opondo-se a uma poesia aristocrática (pode-se pensar, neste caso, na católica e monarquista *Muse française* dos anos 1823-1824, [...] até mesmo em Lamartine e em Vigny), (Borel) apresenta-se como poeta solitário, infortunado, que se dirige ao mundo em nome de sua miséria, amaldiçoa os versos de boudoir, os janotas do Parnaso, os elegíacos para "damas em crise de consumição".[390]

[389] *Opus cit*. (1832), p. V.
"[...] Si je suis resté obscur et ignoré, si jamais personne n'a tympanisé pour moi; si je n'ai jamais été appelé aiglon ou cygne; en revanche, je n'ai jamais été le paillasse d'aucun; je n'ai jamais tambouriné pour amasser la foule autour d'un maître, nul ne peut me dire son apprenti".
[390]*Opus cit*. (2002), p.77.
"Cette « chose nouvelle » [...] répond d'abord à un choix.S'opposant à une poésie aristocratique (on peut penser, en ce cas, à la catholique et monarchiste *Muse française* des années 1823-1824, [...] même à Lamartine et à Vigny), il se montre en poète solitaire, infortuné, qui parle au nom de sa détresse, honnit les vers de boudoir, les muscadins du Parnasse, les élégiaques pour « dames attaquées de consomption ». [...]".

No que concerne à recepção de *Rhapsodies*, verifica-se que a grande maioria das críticas à obra se fundamenta em um julgamento irônico e depreciativo, tanto com relação à qualidade poética do volume, como à polêmica licantropia do autor. Em 20 de janeiro de 1832, os redatores do jornal *Le Figaro*, visando desarticular uma possível recepção pasmada e ruidosa do volume de poesias de Pétrus Borel, compõem esta observação, antes de comentar a obra:

> advertimos àqueles, dentre os nossos leitores, que não conhecem o segredo da poesia licantrópica, que o ódio constitui uma figura, a ira, um símbolo, o sangue, uma palavra, o punhal, um sinônimo de canivete, e que o poeta licantropo é, geralmente, um excelente rapaz, doce, tímido, fraco e que se sente mal, ao ver seu próprio sangue brotar por uma picada de alfinete.[391]

A mesma estratégia de aviltamento do autor e desqualificação do projeto estético de *Rhapsodies* se faz presente nesta crítica anônima, publicada na *Revue des Deux Mondes*:

> É um gênero de poesia absolutamente novo e que, até aqui, que eu saiba, era inédito em nossa literatura. Tínhamos a poesia lírica, elegíaca, satírica, didática, descritiva, épica e dramática. Uma ninharia, tudo isto! O Sr Pétrus inventou a poesia licantrópica. Ele não aspira a nada menos que ao título de lobisomem. [...] Mas quais são os princípios desta nova poesia? Se entendi bem a introdução ou pródromo de Rhapsodies, estes princípios se reduzem a dois pontos, [...] o *adultério* e o *Papel español por cigaritos*, a menos, entretanto, que eu não tenha conseguido captar o sentido misterioso das palavras do autor. [392]

Conclui-se, desse modo, que o teor destas críticas, que marcaram a recepção de *Rhapsodies*, indica o malogro do sucesso de escândalo almejado por Pétrus Borel e esperado por seus pares. Os membros do Pequeno Cenáculo estimavam que as poesias licantrópicas de Borel alcançariam pleno êxito, em sua missão principal de estupefazer a burguesia da época.

---

[391] *Opus cit*., s.n.
"[...] nous avertissons à ceux de nos lecteurs qui ne connaissent pas le secret de la poésie lycanthropique, que la haine est une figure, la rage un symbole, le sang un mot, le poignard un synonyme de canif, et que le poète lycanthrope est le plus souvent un fort bon garçon, doux, timide, chétif, et qui se trouve mal à la vue de son sang sortant par une piqûre d'épingle".

[392] *Opus cit*., s.n.
"C'est un genre de poésie absolument nouveau, et qui jusqu'ici, que je sache, était sans exemple dans notre littérature. Nous avions la poésie lyrique, élégiaque, satirique, didactique, descriptive, épique et dramatique. Misères que tout cela! M. Pétrus a inventé la poésie lycanthropique. Il ne prétend à rien moins qu'au titre de loup garou. [...] Mais quels sont les principes de cette nouvelle poésie? Si j'ai bien compris l'introduction ou prodrome des Rhapsodies, ces principes se réduisent à deux points, [...] l'*adultère* et le *Papel español por cigaritos*, à moins toutefois que je n'aie pas réussi à saisir le sens mystérieux des paroles de l'auteur."

Logo, a eufórica e otimista expectativa inicial, com relação ao sucesso estrepitante do grupo, é desarticulada, fragilizando convicções e investimentos no potencial de subversão do ousado líder.

5 A PROSA FRENÉTICA DE PÉTRUS BOREL

O presente capítulo consiste na apresentação e análise das obras representativas do frenesi boreliano, *Champavert, contes immoraux* e *Madame Putiphar*. O trabalho de análise do *corpus* será precedido por uma *mise au point* acerca da problemática definição da literatura frenética, realizada na primeira subseção deste capítulo. Primeiramente, será realizada a devida problematização do gênero conhecido como romance gótico ou, de forma mais vaga, como *roman noir*. Em seguida, será apresentado o panorama histórico da expressão literária do frenesi, seguido de uma discussão acerca de sua filiação à estética do romance gótico inglês. A segunda subseção enfocará os contos imorais de Pétrus Borel, assinalando o paroxismo *sui generis* da obra, em comparação com as produções frenéticas de outros membros do Pequeno Cenáculo. Por meio da análise textual de *Champavert*, traços do *posicionamento enunciativo* do autor serão delineados. A subseção é concluída com apontamentos referentes à dissolução do Pequeno Cenáculo. Na terceira subseção, a análise do processo de composição do romance *Madame Putiphar* fundamentará a confirmação da hipótese de mudança de *posicionamento enunciativo*, apesar de um explícito *sur place* estético, ancorado nos excessos e transgressões do romantismo frenético. Em seguida, a recepção do romance será comentada, culminando com a condenação simbólica de Pétrus Borel, tecida pela pluma de Jules Janin.

5.1 Da literatura frenética

O frenesi literário constitui um campo de acentuadas divergências teóricas, tanto no que concerne sua conceituação e suas filiações estéticas, como no que tange à delimitação cronológica e a abrangência do *corpus*. Destaca-se, então, que a presente tese não objetiva selecionar ou propor a definição mais pertinente do frenesi, limitando-se a apresentar a devida

problematização. Cabe a Charles Nodier o estatuto de primeiro decodificador da literatura frenética, definindo-a, no ano de 1821, em um artigo de crítica literária, como será detalhado posteriormente. Algumas considerações acerca do *campo literário* das primeiras décadas do século XIX, bem como da *posição* assumida por Charles Nodier serão apontadas, de modo a viabilizar a devida compreensão da estratégica *tomada de posição* de Nodier, enquanto decodificador do frenesi. Antes de focar a problemática definição da literatura frenética, será igualmente necessário apresentar a nebulosa que envolve a definição do romance gótico, ou o gênero *noir*, em geral, confusa matriz estética do frenesi literário.

A grande maioria das definições e obras sobre o frenesi romântico sustenta a filiação desta vertente literária ao romance gótico inglês, gênero iniciado oficialmente por Horace Walpole, com a publicação de *The Castle of Otranto* (1764). Na Inglaterra das últimas décadas do século XVIII, o desenvolvimento e a fortuna do romance gótico atingem seu ápice com a publicação de *The Old English Baron* (1785), de Clara Reeve, *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe, *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. No início do século XIX, desponta o último grande representante do romance gótico, o escritor irlandês Charles Robert Maturin, autor de *Melmoth the Wanderer* (1820). Verifica-se uma confusa e impertinente deriva terminológica, nas sucessivas avaliações desta produção literária inglesa, que recebe denominações como *roman noir* e romance de terror (*roman terrifiant*), utilizadas como sinônimos de romance gótico. Estas duas denominações são igualmente adotadas para classificar, por exemplo, as obras do marquês de Sade e *Die Elixiere des Teufels* (1816), de E.T.A. Hoffmann. Trabalhos publicados por especialistas renomados, como Maurice Lévy (1984), Jean Roudaut (1959) e Annie Le Brun (1982), apontam a natureza equivocada de tais concepções e classificações, sustentando a tese de que o romance gótico legítimo constitui uma produção literária tipicamente inglesa, desenvolvida durante o período de 1764 a 1824. Segundo esta tese, o gênero iniciado por Walpole se

caracteriza pela presença e valorização da arquitetura da Idade Média, de modo que monastérios e castelos, preferencialmente em ruínas, figuram não só como o cenário por excelência do gênero, mas constituem elemento primordial na intriga romanesca. Analisando o desenvolvimento do "gênero sombrio", na Inglaterra do século XVIII, em sua relação com questionamentos acerca da paisagem e suas metamorfoses, Annie Le Brun[393] assinala que o desaparecimento progressivo da floresta e a eleição da ruína como cenário privilegiado, acarretaram o culto dos castelos góticos. Estes passam a ser considerados com um "além" da ruína e, com suas abóbadas e seus labirintos de pilares e colunas, constituem uma réplica petrificada da floresta e seus mistérios. Jean Roudaut, por sua vez, destaca que os subterrâneos dos castelos e monastérios aparecem como o espaço mais importante na fundamentação da trama ficcional, visto que "todos os momentos de tensão se situam nas profundezas. A vida da superfície é apenas a manifestação contida de uma vida larvária, sempre carnal"[394]. Assim, os subterrâneos do castelo gótico escapam ao controle social, moral e às leis religiosas, legitimando-se como lugar de liberação de instintos primitivos e manifestação de forças obscuras. Apesar da função preponderante do cenário, a intriga do romance gótico se particulariza, igualmente, pela presença de personagens estereotipados e pela recorrência de certas situações, como a inocente perseguida, o traidor, o justiceiro, a órfã raptada e trancafiada em conventos de aparência nefasta, dirigidos por religiosos corruptos e libertinos; manifestações sobrenaturais, espectros ou bandidos foragidos se fazendo passar por fantasmas ou entidades diabólicas; cenas de suspense e de violência, geralmente tortura ou flagelação, estupro e assassinatos, por vezes, praticados ao som de gargalhadas satânicas. No que concerne às circunstâncias que conduziram a esta redescoberta do estilo medieval e sua relevância na ficção inglesa do século XVIII, Maurice Lévy defende a idéia de que

---

[393] Cf. LE BRUN, Annie. *Les châteaux de la subversion*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1982.

[394] ROUDAUT, Jean. "Les demeures dans le roman noir". In: *Critique, revue générale des publications françaises et étrangères*, t. XV, n. 147-148, douzième année, août-septembre 1959, p. 721.
"[...] tous les moments de tension se situent dans les profondeurs. La vie de surface n'est que la manifestation retenue d'une vie larvaire, toujours charnelle [...]".

> o romance gótico é inglês, na exata medida em que é *gótico*. Não que a Grã-Bretanha tenha sido o único país [...] onde existiram vestígios arquiteturais dignos desta ordem, mas porque a Inglaterra foi o primeiro país da Europa onde castelos e abadias perderam seu estatuto feudal e, deixando de ser arquiteturas funcionais, se tornaram "objetos de contemplação". A sublimação do gótico [...], que se tornou possível pelo distanciamento institucional dos perigos associados às velhas habitações do passado e do horror que elas inspiravam, é inglesa em suas origens, que são políticas. Foi ela que ativou os mecanismos do imaginário, liberou os fantasmas e desencadeou a escritura.[395]

O fundamento político da voga do romance gótico, nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do século XIX, em vários países da Europa, é geralmente associado às transformações dos valores e à liberação intelectual, decorrentes da Revolução Francesa. Tal correlação foi apresentada pelo marquês de Sade, no ensaio *Idée sur les romans*, publicado em 1800, precedendo as narrativas da obra *Les crimes de l'amour*. Elegendo o romance de Lewis, *The Monk*, como expressão máxima e completa da produção gótica inglesa, Sade qualifica o novo gênero como "o fruto indispensável dos abalos revolucionários cujos efeitos ainda eram sentidos por toda a Europa"[396]. A proposição de Sade, que ainda encontra eco em trabalhos recentes sobre o tema, é desarticulada por Maurice Lévy, através da seguinte argumentação:

> O romance gótico certamente ilustra uma revolução, mas, de certa maneira, oblíqua; e é aquela, bem distanciada da atualidade, a de 1688[397] de que se trata. Ela fizera, um século antes, para os ingleses, o que a de 1789 estava em vias de concluir, no sangue e no Terror, para a França. Ela abolira, particularmente, o despotismo e emancipara o sagrado. O "barão inglês" e o

---

[395] LEVY, Maurice. "Le roman gothique, genre anglais". In: *Europe, revue littéraire mensuelle*. Numéro sur le roman gothique, 62e année, n. 659, mars 1984, p. 8-9.
"[...] le roman gothique est anglais, dans l'exacte mesure où il est *gothique*. Non que la Grande-Bretagne ait été le seul pays [...] où il y eût des vestiges architecturaux dignes de cet ordre, mais parce que l'Angleterre fut le premier pays d'Europe où châteaux forts et abbayes perdirent leur statut féodal et, cessant d'être des architectures fonctionnelles, devinrent des « objets pour la vue ». La sublimation du gothique [...] rendue possible par la mise à distance institutionnelle des dangers associés aux vieilles demeures du passé et de l'horreur qu'elles inspiraient, est anglaise dans ses origines, qui sont politiques. Ce fut elle qui activa les mécanismes de l'imaginaire, libéra les fantasmes et déclencha l'écriture. [...]".

[396] SADE. "Idée sur les romans". In: ___. *Les crimes de l'amour*. Bruxelles: Gay et Doucé, 1881, p. 120. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2010.
"[...] ce genre [...] devenait le fruit indispensable des secousses révolutionnaires dont l'Europe entière se ressentait. [...]".

[397] Na Inglaterra, as revoluções de 1640 e 1688 constituem parte do processo que culminou com a Revolução Gloriosa (1695-1740) e o estabelecimento da Igreja Anglicana, após frustradas investidas de reabilitação. As sucessivas revoluções deste longo processo ilustram o confronto entre o católico Jaime II, rei da Inglaterra, e seu genro Guilherme, Príncipe de Orange, casado com Maria II, ambos protestantes. Com a Revolução Gloriosa, Jaime II é derrotado e a Casa holandesa de Orange se instala no trono da Inglaterra.

> "monge" não são as figuras literárias que se pensa, encarnando males contemporâneos ou, impondo, recentemente, a repressão sobre o país: elas ilustram preferencialmente, [...], *a princípio*, momentos abolidos da história inglesa. O anticatolicismo tão notório do romance gótico não é o epifenômeno de um anticlericalismo à moda francesa, mas uma atitude compartilhada, majoritariamente e institucionalmente, há pelo menos um século, na Inglaterra.[398]

Todavia, Maurice Lévy não desconsidera a importância dos acontecimentos de 1789 no fenômeno de efervescência de publicações de romances góticos na Grã-Bretanha, reconhecendo que a Revolução Francesa reativou esperanças e angústias já cunhadas no imaginário inglês. Na França, as transformações sociais e políticas decorrentes da Revolução de 1789 e do período do Terror abriram espaço para a irrupção do romance gótico, nos últimos anos do século XVIII, bem como para a fortuna do gênero, que se estende até meados do século XIX, aproximadamente. A relação entre a tormenta revolucionária e a mudança no gosto e nas expectativas do público francês é explicada por Alice Killen:

> a Revolução, liberando o povo, libertara também os espíritos. As antigas tradições e as antigas regras do classicismo estavam rompidas; não se queria mais sofrer suas entravas. [...] Já alguns anos antes da invasão do "*noir*" inglês, a literatura alemã, no *Gœtz de Berlichingen* de Gœthe, nos *Brigands* de Schiller, e em muitos dramas sombrios, apresentara ao leitor francês exilados e bandidos que o espírito revolucionário glorificava e instituía como herói. Houve também alguns romances de fantasma alemães, tais como o *Petit Pierre* de Spiess, traduzido em francês, em 1795. Mas, *Petit Pierre* se aproxima tanto dos antigos contos de fada quantos dos romances de fantasma ingleses. [...] O "*roman noir*" inglês, ao contrário, podia oferecer ao público francês algo que nem os terrores reais da Revolução, nem a literatura alemã, com seu "*Sturm und Drang*", seus crimes e seus malfeitores não lhe forneciam, quer dizer, os vagos arrepios de um terror, que nem sempre era bem consciente. O romance de "terror" lhe oferecia muitos terrores reais: o sangue, o crime, os assassinatos; mas ele suscitou também um terror mais sutil; ele conduzia seus leitores a regiões desconhecidas do sobrenatural e do maravilhoso; ele evocava as superstições escondidas na alma, o desejo de penetrar nos mistérios do mundo invisível e deixar para trás as banalidades e os lugares comuns da vida ordinária. O romance alemão

---

[398] *Opus cit*., p. 6-7.
"[...] Le roman gothique illustre bien une révolution, mais d'une certaine manière oblique; et c'est de celle, très éloignée de l'actualité, de 1688 qu'il s'agit. Elle avait fait, un siècle plus tôt, pour les Anglais, ce que celle de 1789 était en train d'accomplir, dans le sang et la Terreur, pour la France. Elle avait en particulier aboli le despotisme et émancipé le sacré. Le « baron anglais » et le « moine » ne sont pas les figures littéraires que l'on croit, incarnant des maux contemporains, ou sévissant naguère sur le continent: elles illustrent bien plutôt, [...] *d'abord* des moments abolis de l'histoire anglaise. L'anticatholicisme, si notoire, du roman gothique n'est pas l'épiphénomène d'un anticléricalisme à la française, mais une attitude depuis au moins un siècle majoritairement et institutionnellement partagée Outre-Manche. [...]".

> deste período é mais histórico, o romance inglês, em geral, mais romanesco.[399]

Segundo a grande maioria de críticos e especialistas no tema, a voga do romance gótico estoura, na França, por volta de 1797, ano em que são publicadas as traduções das obras *The Mysteries of Udolpho*, *The Italian* e *The Monk*. Cerca de quarenta títulos serão traduzidos na França, até 1850, aproximadamente. Verifica-se que esse movimento inicial de descoberta e tradução do romance gótico inglês acabou por desencadear uma expressiva prática de traduções livres, adaptações concorrentes e falsas traduções. Um dos mais famosos falsários da literatura francesa, o barão de Lamothe-Langon, célebre na Monarquia de Julho pela publicação de memórias milagrosamente encontradas, como as de Luís XVIII e as de Madame du Barry, contribui com duas produções relevantes, neste fenômeno de traduções não genuínas. Constata-se "que a onda do *roman noir* lhe permite dar os primeiros passos na carreira literária, atribuindo a M.G. Lewis *Les Mystères de la tour de Saint-Jean* (1818); e a Ann Radcliffe: *L'Hermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château* (1815)"[400]. Paralelamente a este movimento de tradução, o sucesso do romance gótico impulsiona o desenvolvimento do melodrama, iniciado oficialmente, em 1799, por Guilbert de Pixérécourt,

---

[399] KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève: Slatkine, 2000 (1924), p. 80-81.
"[...] la Révolution, en libérant le peuple, avait libéré aussi les esprits. Les anciennes traditions et les anciennes règles du classicisme étaient rompues; on ne voulait plus en souffrir les entraves. [...] Déjà, quelques années avant l'invasion du « noir » anglais, la littérature allemande, dans le *Gœtz de Berlichingen* de Gœthe, dans les *Brigands* de Schiller, et dans beaucoup de drames sombres, avait présenté au lecteur français des proscrits et des brigands que l'esprit révolutionnaire glorifiait et érigeait en héros. Il y avait eu même quelques romans de revenants allemands, tels que le *Petit Pierre* de Spiess, traduit en français en 1795. Mais *Petit Pierre* se rapproche tout autant des anciens contes de fées que des romans de revenants anglais. [...] Le roman « noir » anglais, au contraire, pouvait offrir au public français quelque chose que ni les terreurs réelles de la Révolution ni la littérature allemande, avec son « Sturm und Drang », ses crimes et ses brigands, ne lui fournissaient, c'est-à-dire, les vagues frissons d'une terreur qui n'était pas toujours bien consciente. Le roman « terrifiant »l eur donnait beaucoup de terreurs réelles: le sang, le crime, les meurtres; mais il suscita aussi une terreur plus subtile; il conduisait ses lecteurs dans les régions inconnues du surnaturel et du merveilleux; il faisait appel aux superstitions cachées dans l'âme, au désir de pénétrer les mystères du monde invisible et de laisser derrière soi les banalités et les lieux communs de la vie ordinaire. Le roman allemand de cette période est plus historique, le roman anglais en général plus romanesque."

[400] LACASSIN, Francis. "Quand les statues saignaient du nez". In: *Romans terrifiants* (Anthologie). Paris: Robert Laffont, 1984, p. VI.
"[...] La vague du roman noir lui permet de faire ses premières armes en attribuant à M.G. Lewis *Les mystères de la tour de Saint-Jean*; et à Ann Radcliffe: *L'Hermite de la tombe mystérieuse ou le fantôme du vieux château*. [...]".

com a peça *Victor ou l'enfant de la forêt*. Verifica-se uma longa sucessão de adaptações do romance gótico para o melodrama, como *Le Château des Appenins, ou le Fantôme vivant* (1798), adaptação de Pixérécourt da obra *The Mysteries of Udolpho*; *The Italian* é adaptado, no mesmo ano pelo Abbé Morellet; *La Nonne sanglante*[401] (1835), de Anicet-Bourgeois, é a dramatização de uma passagem da grande obra de Lewis, *The Monk*. O sucesso dos romances sombrios e aterradores vindos da Inglaterra, junto ao público francês, e a viabilidade de transposição para a cena teatral, deu origem a uma verdadeira fábrica de melodramas, no período em foco. Assim, "selecionam-se romances de sucesso, reduz-se a ação para vinte e quatro horas, simplificam-se os perfis dos personagens, os nomes são modificados, adicionam-se *coup de théâtre*, efeitos de cenário, música e operetas"[402]. Há uma justa correspondência entre a estrutura narrativa do romance gótico, elaborada de modo a prender, por um longo tempo, a atenção do leitor, por meio de impressões de angústia, suspense e horror, e a ação teatral do melodrama, organizada em quadros, visando suscitar efeitos espasmódicos de surpresa e pavor. Os teatros onde eram encenados os melodramas se localizavam no *Boulevard du Temple* que, devido à natureza violenta das peças representadas toda noite, passou a ser conhecido como *Boulevard du Crime*. Por outro lado, o acentuado maniqueísmo e o patético excessivo do melodrama lhe conferem um estatuto de paródia do romance gótico, indiciando que os limites ou contracódigos da prosa de terror constituem os códigos estruturantes do melodrama[403]. Acompanhando este reemprego cômico peculiar ao melodrama, paródias de romances góticos, dotados de títulos chistosos, alcançam, igualmente, sucesso de publicação, como, por exemplo, o romance *Un pot sans couvercle et rien dedans*,

[401] Cf. BERTHIER, Patrick. "Un (mélo)drame romantique exemplaire: La Nonne sanglante (1835)". In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs*. *1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 365-379.

[402] SGARD, Jean. "Préface". In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs*. *1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 9.
"[...] on prend des romans à succès, on réduit l'action à vingt-quatre heures, on simplifie les caractères, on change les noms, on ajoute des coups de théâtre, effets de décor, musique et divertissements [...]".

[403] Cf. LEVY, Maurice. "Mélodrame et carnaval ou les contre-codes du roman noir". In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs*. *1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 299-310.

ou les Mystères du souterrain de la rue de la Lune (1799), composto por Eusèbe de Salverte. Como constata Francis Lacassin, estas adaptações para o melodrama, estas publicações de cunho paródico, "estas traduções do inglês, verdadeiras ou falsas, vão suscitar, na falta de uma legítima escola francesa [...], uma concorrência local. Muitas obras autóctones só têm de notável o título"[404]. O grande representante do *roman noir* francês é Ducray-Duminil, autor de *Victor ou l'enfant de la forêt* (1796), obra que, adaptada por Pixérécourt, constitui a peça inaugural do melodrama, e de *Cœlina ou l'enfant du mystère* (1799), obra de grande sucesso na época e também adaptada para o melodrama, por Pixérécourt.

Na Inglaterra, o sucesso nacional do romance gótico, seguido de sua fortuna em outros países, como o caso da França, desencadeia um prolífico processo de produção, responsável por comprometer a identidade e modificar as nuances do gênero iniciado por Walpole. Em um minucioso estudo sobre o tema, Maurice Lévy, considerando o recorte cronológico de 1764 a 1824, recenseou 348 romances góticos, atribuídos a 138 autores. Esta gama de produtores contém uma grande parcela de imitadores dos nomes representativos da prosa gótica. No entanto, tais imitadores desprezam as peculiaridades de forma e estilo, que distinguem as produções de Walpole, daquelas de Radcliffe e estas das de Lewis, e que configuram a riqueza e a complexidade do gênero. Segundo Lévy, este amálgama do romance gótico, operado por escritores "menores" e sem talento, instaurou uma unidade ilegítima do gênero, determinando a concepção de romance gótico que se difundiu e o modo como é concebido, ainda hoje:

> um conjunto disparatado de horrores inomináveis e de excentricidades "frenéticas". Na verdade, o epíteto "gótico" perde, sob a pena (destes imitadores), os sentidos diversos e específicos [...], para conservar apenas um, mais geral e... duvidoso. [...] Assim, a referência arquitetural é recoberta, sem desaparecer, por um conceito mais vasto, que evoca, de forma imprecisa, mas eficaz, o pavor, o horror e o espanto; e o romance "gótico" se

[404] *Opus cit.*, p. VI.
"Ces traductions de l'anglais, vraies ou fausses, vont susciter, à défaut d'une véritable école française [...], une concurrence locale. Beaucoup des œuvres autochtones n'ont de remarquable que leur titre: Delphine ou le spectre amoureux (1797), Le château noir ou les souffrances de la jeune Ophelle (1799), Les capucines ou le secret du cabinet noir (1801), [...]".

> torna, graças ao zelo uniforme de nossos medíocres prosadores, romance de *terror*.[405]

Esta uniformização ilegítima e arbitrária do gênero é denominada por Maurice Lévy, como "romance gótico menor", que constituirá uma das matrizes estéticas do romantismo frenético, na França. Outra grande matriz consiste nas produções do *roman noir* à moda francesa, apresentadas acima. Com base nesta análise, conclui-se que a primeira dificuldade e complexidade de conceituação da literatura frenética diz respeito à sua filiação ao romance gótico ou *roman noir* (denominação e generalizante e vaga, que abrange a diversidade do conjunto de obras referido), estética que se apresenta como uma nebulosa de produções e definições.

Entre os franceses, este período de efervescência do romance gótico foi seguido de uma fase de neutralização e improdutividade, durante o império napoleônico (1804-1815). Apenas por volta de 1815, às vésperas do advento do romantismo francês, se percebe uma nova voga do romance gótico, devida à redescoberta dos *best-sellers* ingleses pela nova gama de escritores que desponta no *campo literário* e que constituirá a geração dos "Grandes românticos". Este movimento de redescoberta e de renovação da fortuna do gênero, nas primeiras décadas do século XIX, foi igualmente viabilizado e amplificado por uma nova onda de traduções fiéis, traduções livres e adaptações, na literatura e no melodrama, das principais obras de Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliff e M. G. Lewis, como analisa Alice Killen:

> De fato, após 1815, uma nova voga do *roman* "*noir*" inglês se prepara, uma voga de melhor qualidade do que a que ele tivera, em sua irrupção na França, no final do século XVIII. Percebe-se, na verdade, uma continuação e até um recrudescimento dos romances de terror extravagantes, mas a influência de Anne Radcliffe e de Lewis não se restringe mais apenas à elaboração destas produções grosseiras, e não é mais possível traçar, de

[405] LEVY, Maurice. *Le roman « gothique » anglais, 1764-1824*. Paris: Albin Michel, 1995, p. 440.
"[...] un assemblage disparate d'horreurs sans nom et d'excentricités « frénétiques ». De fait, l'épithète « gothique » perd, sous leur plume, les sens divers et spécifiques [...], pour n'en conserver qu'un, plus général et... redoutable. [...] Ainsi, la référence architecturale est-elle, sans disparaître, recouverte par un concept plus vaste, qui évoque de façon imprécise mais efficace, l'effroi, l'horreur et l'épouvante ; et le roman « gothique » devient, grâce au zèle uniforme de nos médiocres conteurs, roman *terrifiant*.".

> forma distinta, a linha de demarcação que separa as obras frenéticas da literatura propriamente dita.
> Com a Restauração, os escritores estrangeiros voltam à moda. Em 1819, Maradan publica uma nova edição dos romances da senhora Radcliffe, oferecendo, pela primeira vez, uma tradução da primeira obra da romancista, *Les Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*. Ele publica também, concomitantemente, uma nova edição do *Moine*.
> Logo após, Maturin eclode na França. Em 1821, Charles Nodier produz, com Taylor, uma adaptação livre de *Bertram, ou le Château de Saint-Aldobrand*. J. Cohen traduz, no mesmo ano, *Melmoth, ou l'Homme errant*, e, em 1822, *La Famille Montorio, ou la Fatale Vengeance*. Estas três obras, sobretudo *Melmoth*, esta composição informe, que reúne tudo de mais bizarro, de mais horrível e, algumas vezes, de mais gracioso que a imaginação pode solicitar, adicionam ao repertório "*noir*" novos elementos de horror e de mistério.[406]

Destaca-se também que esta nova voga do *roman noir*, na França dos anos de 1820, ocorre juntamente com o sucesso das produções de Byron e de Walter Scott, entre os escritores e o público, em geral. O público francês, recém apresentado a estes dois novos escritores estrangeiros, se mostra fascinado pelas poesias do lorde inglês e pela prosa histórica do romancista escocês, como *Waverley* (1814), *The Heart of Midlothian* (1818), *Ivanhoe* (1819) e *Kenilworth* (1821). A filiação ao romance histórico e pitoresco de Walter Scott fundamentará a defesa de um romantismo mais moderado e refinado, em oposição às extravagâncias brutais do romantismo frenético. Nesse ponto da discussão, faz-se relevante o trabalho, ainda pouco conhecido, de Reginald W. Hartland, cuja proposta consiste na retomada de traços do romance gótico inglês, realizada pelo romancista escocês. Hartland põe em evidência a dívida de Walter Scott para com seus predecessores alemães e, sobretudo,

---

[406] *Opus cit.*, p. 124-125.
"Après 1815, en effet, une nouvelle vogue du roman « noir » anglais se prépare, une vogue de meilleur aloi que que celle qu'il avait eue à son entrée en France à la fin du XVIIIe siècle. Nous voyons, il est vrai, une continuation et même une recrudescence des romans de terreur extavagants, mais l'influence d'Anne Radcliffe et de Lewis ne se restreint plus uniquement à l'élaboration de ces grossières productions, et il n'est plus possible de tracer d'une façon distincte la ligne de démarcation qui sépare les ouvrages frénétiques de la littérature proprement dite.
Avec la restauration, les écrivains étrangers redeviennent à la mode. En 1819, Maradan publie une nouvelle édition des romans de Mrs Radcliffe, donnant pour la première fois une traduction du premier ouvrage de la romancière, les *Châteaux d'Athlin et de Dunbayne*. Il publie aussi en même temps une nouvelle édition du *Moine*.
Peu après, Maturin fait son entrée en France. En 1821, Charles Nodier donne, avec Taylor, une adaptation libre de *Bertram, ou le Château de Saint-Aldobrand*. J. Cohen traduit, la même année, *Melmoth, ou l'Homme errant*, et, en 1822, *la Famille Montorio, ou la Fatale Vengeance*. Ces trois ouvrages, et surtout Melmoth, cette informe composition, qui réunit tout ce que l'imagination peut emprunter de plus bizarre, de plus horrible et quelquefois de plus gracieux, viennent ajouter au répertoire « noir » de nouveaux éléments d'horreur et de mystère.".

ingleses, destacando a presença de elementos peculiares aos romances de Walpole, Clara Reeve, Ann Radcliffe, Lewis, Maturin e Mary Shelley, na composição de seus romances históricos. Dentre tais elementos, são elencados o cenário de castelos medievais, monastérios, conventos e subterrâneos, a ordenação das cenas de vingança, crime e suplício, na composição da intriga, a presença de personagens-tipo, como o tirano, a jovem oprimida e o justiceiro, bem como o hábil manejo de componentes sobrenaturais, relatos de magia, ciências cabalísticas, milagres, superstições e crendices populares. Assim, a seguinte argumentação é sustentada:

> Ora, se (Scott) tira seus incidentes e seus métodos frenéticos das lembranças, quase ilimitadas, das baladas da fronteira (*ballads border*), das baladas e tragédias alemães e das lembranças, igualmente notáveis, das superstições e crenças da Idade Média, deve-se, no entanto, admitir que ele possuía a memória tão boa, de modo que não teria sido possível reproduzir os incidentes que já se encontravam construídos nos romances da senhora Radcliffe, de Maturin e de outros, romances que ele conhecia bem, sem se dar conta da semelhança. É a este título que ouso chamar Scott de imitador dos autores frenéticos. Continuador de suas obras, ele o é, incontestavelmente. [...] Em contrapartida, o sucesso do romance histórico não prejudicou o *roman noir*. Consultando brevemente Pigoreau (*Petite Bibliographie Biographico-Romancière*, Paris 1821), se verá que, durante um longo tempo, o romance histórico francês se apóia no sucesso mais fácil do romance frenético.[407]

O advento do romantismo francês constitui fator determinante, na expressiva fortuna desta segunda voga do romance gótico. Retomando a avaliação de Georges Gusdorf[408], de que o romantismo constitui o contragolpe da crise europeia acionada pela Revolução Francesa, compreendem-se as reivindicações de ruptura para com a ordem racionalista, de liberação das convenções e das tradições estéticas, peculiares ao movimento. A literatura romântica põe em

---

[407] HARTLAND, Reginald W. *Walter Scott et le roman « frénétique ». Contribution à l'étude de leur fortune en France*. Paris: Ancienne Honoré Champion, 1928, p. 71.
"Or, s'il puise ses incidents et ses méthodes frénétiques dans ses souvenirs presque illimités des ballades du border, des ballades et tragédies allemandes et dans ses souvenirs également remarquable des superstitions et croyances du moyen âge, il faut admettre pourtant qu'il avait la mémoire si bonne qu'il n'aurait pu reproduire les incidents qui se trouvaient déjà tout faits dans les romans de Mme Radcliffe, de Maturin et d'autrui, romans qu'il connaissait bien, sans se rendre compte de la ressemblance. C'est à ce titre-là que j'ose appeler Scott imitateur des auteurs frénétiques. Continuateur de leur œuvre, il l'est incontestablement. [...] En revanche, le succès du roman historique n'a pas nui au roman noir. Pour peu qu'on consulte Pigoreau (*Petite Bibliographie Biographico-Romancière*, Paris 1821) on verra que longtemps le roman historique français s'appuie sur le succès plus facile du roman frénétique."

[408] Cf. GUSDORF, Georges. *Le romantisme*. Paris: Payot, 2 vol., 1993.

cena angústias e emoções vinculadas à História recente (Revolução, Terror, batalhas do império napoleônico), de modo que a *energia* figura como pedra angular do sistema estético proposto pelo romantismo. Analisando a persistência de cenas de crime e rituais de guilhotina, na composição do romance romântico, Christine Marcandier-Colard[409] concluiu, em sua tese, adaptada em livro, que o romantismo empreende uma redefinição da beleza, em sua relação com a violência, interpretada como potência estética, e o homicídio, cena privilegiada para a exibição de requinte e competência descritiva do autor. Tal renovação estética e temática busca inspiração na imprensa da época, uma vez que o *fait divers* e o folhetim transformam o crime em objeto de prazer, no sucesso dos melodramas encenados no *Boulevard du crime*, bem como nos personagens estereotipados e nos cenários típicos do romance gótico.

Muitos escritores da primeira geração de românticos experimentam o gênero *noir* e Charles Nodier aparece como um dos pioneiros nesta experiência literária, através da composição de *Jean Sbogar* (1818), romance adaptado para o melodrama, no mesmo ano de sua publicação. *Jean Sbogar* foi avaliado pelos contemporâneos do autor como um novo tipo de *roman noir* à moda francesa. No decorrer dos anos, com a intensificação de investimentos deste tipo, acompanhados de traduções, adaptações e continuações das grandes obras do gênero, chega-se a determinado contexto em que não se distingue mais o romantismo das narrativas de *terror*. Tal contexto é ilustrado por esta crítica, assinada por L. e publicada no *Journal des Débats*, de 30 de novembro de 1821, na rubrica *Variétés*, sobre a tradução francesa das obras dramáticas de Schiller:

> Se, o que se compreende como gênero romântico consiste na aplicação da poesia a certos temas particularmente selecionados nos costumes de cavalaria e superstições da Idade Média, nada nos parece mais natural. [...] mas, se o que se concebe como romântico é este tipo de invenção e de estilo, que pretende extrapolar tudo o que foi feito nos séculos mais harmoniosos, ultrajando a energia e a simplicidade, substituindo o sublime pelo horroroso, o natural pelo baixo, nada é, ao mesmo tempo, menos feliz e menos novo do que esta tentativa. Ela se encontra no início e no final de todos os períodos

[409] Cf. MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: P.U.F., 1998.

> literários. Trata-se apenas do mau gosto, imperfeição que não exclui a genialidade, mas que também não constitui um novo caráter de eloquência ou de poesia, assim como as escórias do ouro não constituem um metal precioso. [...] Sob este ponto de vista, a criação do gênero romântico aparece apenas como um nome relativamente adequado, atribuído à corrupção do gosto. [410]

É neste estado específico do *campo literário* de 1820, marcado pela disputa entre representantes da velha e da nova escola literária, visando a conquista da legitimidade e a ocupação de posições hegemônicas, que surge a primeira definição da literatura frenética. A definição foi elaborada por Charles Nodier, em um artigo sobre a nova edição da obra *Le Petit Pierre* (1793), de Christian Heinrich Spiess, eleita como exemplo da poética desta literatura. O texto de Nodier é publicado no periódico *Annales de la Littérature et des Arts*, em 20 de janeiro de 1821, (artigo reproduzido em *Tablettes romantiques* (1823), com o título *Du genre romantique*). Ao compor este artigo, Charles Nodier visa legitimar a escola romântica, por meio de dois procedimentos estratégicos. O primeiro consiste na aproximação entre clássicos e modernos, a fim de neutralizar a ardente oposição à nova escola, como indica este trecho:

> É absurdo supor que haja uma guerra de escola para escola, entre clássicos e românticos. É até mesmo absurdo distinguir os clássicos dos românticos, quer dizer, os homens de gênio do que se denomina como as duas escolas, de outra forma que não corresponda à distância temporal, a diferença de localidades e de linguagem, a influência da religião, das leis, dos costumes e, sobretudo, a das memórias nacionais, que compõem, em grande parte, a poesia de um povo. [...][411]

---

[410] In: *Journal des Débats*, 30 de novembro de 1821, p. 3. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: agosto de 2009.
"[...] Si l'on entend par genre romantique l'application de la poésie à certains sujets particulièrement choisis dans les mœurs chevaleresques et superstitieuses du moyen âge, rien ne nous paraît plus naturel. [...] mais si l'on entend par romantique ce genre d'invention et de style qui prétend surpasser tout ce qui a été fait dans les plus heureux siècles, en outrageant l'énergie et la simplicité, en substituant l'horrible au sublime et le bas au naturel, rien n'est à la fois moins heureux et moins neuf que cette tentative. Elle se retrouve au comencement et à la fin de toutes les époques littéraires. C'est tout simplement le mauvais goût, défaut qui n'exclut pas le génie, mais qui ne constitue pas plus un nouveau caractère d'éloquence ou de poésie que les scories de l'or ne forment un métal précieux. [...] Sous ce point de vue, la création du genre romantique n'est donc qu'un nom assez heureux donné à la corruption du goût."

[411] NODIER, Charles. "Du genre romantique". In: HUGO, Abel (Org). *Tablettes romantiques*. Paris: Persan, 1823, p. 6-7.
"Il est absurde de supposer qu'il y ait une guerre d'école à école entre les classiques et les romantiques. Il est même absurde de distinguer les classiques des romantiques, c'est-à-dire les hommes de génie de ce qu'on appelle les deux écoles, autrement que par la distance des temps, la différence des localités et du langage, l'influence de la religion, des lois, des mœurs, et surtout celle des souvenirs nationaux, qui composent en grande partie la poésie d'un peuple. [...]".

O segundo procedimento diz respeito à demarcação e ao aniquilamento de uma ramificação perniciosa e deformada do romantismo, produtora de obras ultrajantes e excessivamente bizarras. As críticas dos defensores do neoclássico, denegrindo tais produções românticas, são reconhecidas por Nodier como apreciações genuínas e devidamente fundadas. O fragmento transcrito a seguir ilustra a ambiguidade e as contradições da argumentação sustentada por Charles Nodier:

> Hoje, se concebe geralmente, e por uma extensão bastante injuriosa para escritores realmente admiráveis, [...] sob o título de *românticas*, todas as produções modernas que não são *clássicas*. Deve-se confessar que isto comporia uma literatura detestável, e, sob este ângulo, não posso aceitar completamente a generosa indignação dos partidários do classicismo. Mas seria justo colocar em seus lugares as obras e os homens, e não confundir em uma categoria comum estas concepções livres, ousadas, engenhosas, brilhantes em sentido e criatividade, que só permitem ao gosto mais puro se queixar da ausência de certas regras ou do desprezo por algumas conveniências, ultrajadas até o delírio. Compreende-se muito bem que, após esta longa fadiga dos povos, submetidos durante o primeiro terço do século às impressões mais variadas, mais profundas e mais trágicas, a literatura tenha sentido a necessidade de renovar, nas gerações enfastiadas, através de abalos fortes e rápidos, os sentidos embotados pela piedade e pelo terror. Aí está o segredo de um século funesto, mas ele não justifica a audácia demasiadamente cômoda do poeta e do romancista que apresenta um desfile de ateísmo, raiva e desespero entre túmulos, que exuma os mortos para apavorar os vivos, e que atormenta a imaginação com cenas horríveis, cujo modelo é fornecido pelos pesadelos assustadores dos doentes. [...] me parece [...] que devemos repudiar com severidade os inovadores um pouco sacrílegos, que trazem, para o centro de nossos prazeres, os exageros insanos de um mundo fantástico, desagradável ridículo, e que cabe à honra nacional derrubar, pelo peso da reprovação pública, estes infelizes ensaios de uma escola extravagante, mediante o que se entende por estes termos: porque não é nem da escola clássica, nem da escola romântica que pretendo falar. É de uma escola inominável (...) que, no entanto, chamarei, se quiserem, de escola *frenética*. [412]

[412] *Idem*, p. 12-14.
"On comprend généralement aujourd'hui, et par une extension fort injurieuse pour des écrivains réellement admirables, [...] sous le nom de *romantiques* toutes les productions modernes qui ne sont pas *classiques*. Il faut avouer que cela composerait une détestable littérature, et je ne puis trop approuver, sous ce rapport, la généreuse indignation des partisans du classique. Mais il était juste de mettre à leur place les ouvrages et les hommes, et de ne pas confondre dans une catégorie commune ces conceptions libres, hardies, ingénieuses, brillantes de sens et d'imagination, qui ne font regretter au goût le plus pur que l'absence de certaines règles, ou l'oubli de certaines convenances outragées jusqu'au délire. On comprend très bien qu'après cette longue fatigue des peuples, exercés pendant le tiers du siècle aux impressions les plus variées, les plus profondes et les plus tragiques, la littérature ait senti le besoin de renouveler, par des secousses fortes et rapides, dans les générations blasées, les organes émoussés de la pitié et de la terreur. C'est là le secret d'un siècle funeste , mais il n'explique pas l'audace trop facile du poète et du romancier qui promène l'athéisme, la rage et le désespoir à travers les tombeaux, qui exhume les morts pour épouvanter les vivants, et qui tourmente l'imagination de scènes horribles, dont il faut demander le modèle aux rêves effrayants des malades. [...] il me semble [...] qu'on doit repousser avec sévérité les novateurs un peu sacrilèges qui apportent au milieu de nos plaisirs les folles exagérations d'un monde

Primeiramente, deve-se pontuar que a expressão "escola frenética" é calcada na expressão "*Satanic School*", empregada pelo poeta Robert Southey, no prefácio de sua obra, *La vision du jugement* (1821), para designar a depravação moral constitutiva das produções de seu desafeto, o lorde Byron. No fragmento transcrito acima, destaca-se o patente e irônico embaraço de Nodier na tentativa de distanciar e "distinguir um romantismo inovador, mas [...] sensato, de um romantismo extravagante, para o qual ele reserva todo o seu rigor, tomando cuidado, porém, de excluir as obras estranhas ou audaciosas pelas quais ele se sente atraído"[413]. O ataque de Charles Nodier à vertente encarniçada do romantismo atinge o ápice do paradoxo, visto o seu papel como precursor e instigador do frenesi, com a publicação de *Jean Sbogar* (1818), seguido de *Smarra* (1821), *Infernaliana* (1822) e *Trilby* (1822). Nodier busca legitimar a inspiração frenética destas obras por filiação a dois grandes modelos, o vampirismo de Byron e ao *Fausto* (1806) de Gœthe, fundamentando o satanismo, as aparições sobrenaturais, as cenas de horror e violência em elementos de crenças populares, superstições e visões típicas de pesadelo. Assim, a ambiguidade central da definição proposta por Charles Nodier reside na não recusa em explorar os excessos do frenesi, de forma que, "articulando seu anátema, ele, concomitantemente, sugere álibis: a influência de um «século funesto», com sensibilidade mortificada, a necessidade de ganhar seu pão, a «genialidade»"[414]. Em última instância, constata-se que a definição inicial do frenesi constituiu, ao mesmo tempo, uma investida de deslegitimação desta vertente literária, agravada pelo fato de ter sido realizada por seu representante mais distinto. Tal empreendimento será reafirmado naquele mesmo ano,

---

fantastique , odieux, ridicule, et qu'il est de l'honneur national de faire tomber sous le poids de la réprobation publique ces malheureux essais d'une école extravagante, moyennant qu'on s'entende sur les mots: car ce n'est ni de l'école classique, ni de l'école romantique que j'ai l'intention de parler. C'est d'une école innommée (...) que j'appelerais cependant, si l'on veut, l'école *frénétique*."

[413] MILNER, Max. "Les débuts du genre frénétique". In: ___. *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: José Corti, t. I, 1960, p. 270.
"Nodier s'évertue, avec un embarras visible, à distinguer un romantisme novateur, mais [...] raisonnable, d'un romantisme extravagant, pour lequel il réserve toutes ses rigueurs, en prenant soin toutefois d'en exclure les œuvres étranges ou audacieuses vers lesquelles il se sent attiré. [...]".

[414] *Idem*, p. 272.
"[...] Tout en articulant son anathème il suggère des alibis: l'influence d'un « siècle funeste » à la sensibilité émoussée, la nécessité de gagner son pain, le « génie »".

quando é publicada a tradução francesa de *Bertram ou Le Château de Saint-Aldobrand*, obra do reverendo Maturin. Nodier assina a livre tradução da obra, juntamente com o barão Taylor, bem como o prefácio da edição, no qual figura esta definição mais clara e incisiva do frenesi romântico:

> O gênero, geralmente ridículo e algumas vezes revoltante, que, na França, chama-se de romântico e para o qual acreditamos ter achado, de modo não muito infeliz, o epíteto *frenético*, nunca será um gênero, já que basta extrapolar todos os gêneros para ser enquadrado naquele.[415]

Com base nestas evidências, é possível dimensionar o grau de ilegitimidade e o descrédito por antecipação, responsáveis por marginalizar a literatura frenética. Definindo o frenesi literário como escola sem identidade, excrescência indesejável do romantismo, Nodier busca não só defender a escola moderna, mas, sobretudo, salvaguardar sua reputação. "O artifício é grosseiro, mas inatacável: substituindo o frenético pelo romântico, sem formalidade, Nodier sugere que os detratores do romantismo erraram o alvo e que, ele mesmo, apresentando-se a partir de então como romântico, não pode ser acusado de palinódia"[416]. Constata-se, porém, a inoperância e a esterilidade da estratégia desenvolvida por Nodier, no intuito de embargar o possível desvirtuamento da escola romântica, devido ao investimento excessivo e exclusivo nesta prosa de excessos e horrores. Nos anos seguintes, os românticos investem significativamente na prosa frenética que, por proporcionar sucesso editorial fácil e certo, obtém a participação de românticos, até então, obstinadamente moderados, como Victor Hugo. Fundador e redator, juntamente com seu irmão Abel Hugo, do periódico *Le*

---

[415] MATURIN, Charles Robert. *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*. Traduite librement de l'anglais du Rév. R. C. Maturin, par MM. Taylor et CH. Nodier. Paris: Gide et Ladvocat, 1821, p. V.
"Le genre souvent ridicule et quelquefois révoltant qu'on appelle en France romantique, et pour lequel nous croyons n'avoir pas trouvé trop malheureusement l'épithète de *frénétique*, se sera jamais un genre, puisqu'il suffit de sortir de tous les genres pour étre classé dans celui-là. [...]".

[416] GLINOER, Anthony. "Charles Nodier « Majordome des romantiques » et le roman frénétique". In: BEAUDET, Marie-Andrée ; BONENFANT, Luc ; DAUNAIS, Isabelle (Org.). *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004, p. 178.
"[...] L'artifice est grossier mais inattaquable: en substituant le frénétique au romantique sans autre forme de procès, Nodier induit que les détracteurs du romantisme se sont trompés de cible et que lui-même, en s'affichant dorénavant romantique, ne peut pas être soupçonné de palinodie".

Conservateur Littéraire (1819-1820), ultramonarquista e católico, Victor Hugo tecera severas críticas aos excessos do romantismo, inclusive à tradução de *Bertram*, assinada por Nodier. Todavia, acompanhando o fluxo efervescente do frenesi, Hugo compõe *Han d'Islande* (1823), uma das maiores produções da literatura frenética, exaltada pela juventude romântica de 1830.

Por volta de 1826-1827, percebe-se que a voga da prosa frenética perde impulso e intensidade, uma vez que perde o caráter inovador e o público já começa a se mostrar saturado de narrativas sangrentas e assustadoras. Assim, esta primeira geração de românticos franceses passa a recusar os excessos e crueldades do *roman noir*, elegendo novos modelos estético para legitimar suas produções em prosa. Escritores como Victor Hugo, Vigny, Balzac, Alexandre Dumas, entre outros acenam com a filiação às narrativas de Walter Scott. *Tomada de posição* que correspondia aos movimentos de defesa e configuração de um romantismo lúcido e moderado. Vale ressaltar, neste período, que a discussão que anima o meio artístico diz respeito a redefinições e rupturas no âmbito da herança das regras clássicas no teatro, sobretudo com a publicação de *Cromwell* (1827), e seu prefácio revolucionário. No que concerne a Nodier, verifica-se que "por volta de 1830, e após este ano [...], a noção de frenesi, tanto quanto a escritura frenética, cede espaço às noções de *fantástico*, de *imaginação* e de *sonho*"[417], ancorando sua filiação ao fantástico hoffmaniano. A fragilização da voga do frenesi, nesta época, vincula-se, igualmente, à severa censura do reinado de Charles X, iniciado em 1824. As produções violentas e licenciosas à moda de Lewis e de Maturin suscitam várias intervenções do governo, no ano de 1825. Desse modo, será apenas no ano de 1830, com a instituição da Monarquia de Julho e a abolição da censura, que a França conhecerá o mais ousado investimento na prosa frenética, protagonizado pelos "pequenos românticos", com destaque para o grupo do Pequeno Cenáculo. Considerando a participação

[417] LUND, Hans Peter. "Frénésie et littérature marginale chez Nodier". In: *Cahiers du Centre d'Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français* (Université Masaryk, Brno), n. 5, 1994, p. 6.
"Autour de 1830 et après cette année [...], la notion de frénésie aussi bien que l'écriture frénétique le cèdent aux notions de *fantastique*, d'*imagination* et de *rêve* [...]".

dos “românticos menores”, Alice Killen abala a noção do frenesi literário, como estética inscrita na tradição do romance gótico, como indica esta passagem:

> Em muitas obras românticas, mais ou menos esquecidas atualmente, o “*noir*” e o fantástico dominam, sem que, no entanto, se possa dizer que elas derivam da influência inglesa. Para Philarète Chasles, Paul Lacroix, [...] Pétrus Borel, o licantropo, e toda a sua escola nada é horrível o bastante, para ser oferecido a seu público, mas eles vão buscar seus temas, preferencialmente, nas penitenciárias, nos hospitais, aos pés da guilhotina, etc., mais do que nos romances de Lewis ou de Anne Radcliffe. Alguns traços, aqui e ali, lembram estes precursores na arte de causar arrepios.[418]

Em uma breve retrospectiva do panorama de definições da literatura frenética, apresentado até o presente momento, é possível estabelecer que, a princípio, o frenesi literário é concebido como sinônimo do romance gótico inglês, passando, em seguida, a designar suas produções mais inferiores, arbitrariamente homogeneizadas por medíocres escritores ingleses, bem como falsificadas ou adaptadas pelos franceses, chegando, finalmente, a ser confundida com o romantismo francês dos anos de 1820 e, em última instância, resumida ao romantismo marginal de 1830. Contudo, este panorama dá conta apenas da trajetória “oficial” do frenesi literário, a que figura em alguns manuais de literatura e dicionários de termos literários, composta por definições primárias do frenesi. Faz-se, então, igualmente relevante apresentar conceituações do frenesi mais recentes e que divergem do panorama descrito, tanto em termos de extensão e propriedades estéticas do *corpus*, como em termos de balizamento temporal de manifestação significativa da prosa frenética.

Pierre-Georges Castex, no artigo *Frénésie romantique* (1949), argumenta que a expressão literária do frenesi não seria monopólio do romantismo, assinalando a intensidade frenética dos sentimentos, representada, por exemplo, em obras de Racine e de Molière.

---

[418] *Opus cit.*, p. 174-175.
“Dans beaucoup d’ouvrages romantiques, plus ou moins oubliés aujourd’hui, le « noir » et le fantastique dominent, sans qu’on puisse dire, cependant qu’ils dérivent de l’influence anglaise. Philarète Chasles, Paul Lacroix, [...], Pétrus Borel le lycanthrope, et toute leur école, ne peuvent rien trouver d’assez horrible à donner à leur public, mais ils vont chercher leurs sujets plutôt dans les bagnes, dans les hôpitaux, aux pieds de la guillotine, etc., que dans les romans de Lewis ou d’Anne Radcliffe. Certains traits, par-ci par-là, rappellent ces précurseurs dans l’art de faire frissonner”.

Entretanto, Castex demarca o período de manifestação da literatura frenética, através de dois grandes pilares, Sade e Lautréamont, de forma que tal período compreende quase um século e, evidentemente, variadas estéticas. A definição do frenesi, elaborada por Castex, põe em evidência o valor noético da subversão frenética, rompendo com a valorização exclusiva da base gótica. Assim, o teórico compara o delírio frenético ao êxtase místico, sustentando que "os dois estados correspondem a um mesmo desejo de escapar das servidões da condição humana [...]. Mas, o misticismo supõe uma submissão, uma ascese, o frenesi implica uma revolta e um desafio"[419]. Desse modo, o frenesi literário é associado a prometeísmo e ao que o teórico classifica como "apetite de maldição", perfil enunciativo de ordem subversiva, vinculado a uma sede de fracasso, interpretada como fator de distinção artística.

Com o interesse crescente acerca das tendências marginais do romantismo francês e os estudos de Jean-Luc Steinmetz sobre as produções excessivas de 1830 e sobre Pétrus Borel, um expressivo movimento de redefinição e *mise au point* do frenesi literário se configura. Em sua principal contribuição sobre o tema, a antologia *La France frénétique de 1830* (1978), Steinmetz reconhece que o frenesi existe antes mesmo do surgimento do nome, animando as produções do romance gótico inglês e do *roman noir* francês, acabando por pontuar que "o frenesi não poderia ser reduzido a um *gênero*. Ele é um "clima geral", uma "exacerbação moral", mesmo que fosse na medida em que revela, de forma patente, a queda dos critérios que, até então, regulamentaram a sociedade, regularizaram seus impulsos de crescimento"[420]. Quanto ao critério que orientou a seleção dos textos desta antologia, Steinmetz apresenta a seguinte justificativa:

---

[419] CASTEX, Pierre-Georges. "Frénésie romantique". In: Les *Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 29.
"[...] Les deux états répondent à un même désir d'échapper aux servitudes de la condition humaine [...]. Mais le mysticisme suppose une soumission, une ascese, la frénésie implique une révolte et un défi.".

[420] STEINMETZ, Jean-Luc. "L'Acte manqué du Romantisme". In: ___. *La France frénétique de 1830*. Paris: Phébus, 1978, p. 34.
"Le frénétisme [...] ne saurait être réduit à un *genre*. Il est un « climat général », « une exacerbation morale », ne serait-ce que dans la mesure où il trahit à l'évidence la déchéance des critères qui jusqu'alors avaient réglementé la société, régularisé ses poussées de croissance. [...]".

> Proponho, aqui, textos nos quais o indivíduo encontra razões para viver e para morrer, na confluência do que se poderia chamar de "gozo estético" com a "experiência social". O êxito literário, neste ponto, é apenas uma determinante extra. Aquele que não refletir, neste âmbito, em termos de fracasso, em termos do que chamarei de "*littératage*", só conseguirá *margear* estas obras, cuja altitude secreta não poderia coincidir, já se entendeu isto, com aquela de qualquer "perfeição".[421]

Esta justificativa permite assinalar semelhanças com a concepção de frenesi defendida por Pierre-Georges Castex, fundamentada no valor noético e no "apetite de maldição". A antologia organizada por Jean-Luc Steinmetz é composta por narrativas ou poesias de Charles Nodier, reconhecido como precursor do gênero, Alphonse Rabbe, Philothée O'Neddy, Pétrus Borel, Alphonse Esquiros, Pierre-François Lacenaire, Aloysius Block, Lefèvre-Deumier, Théophile Gautier e Xavier Forneret. Assim, Steinmetz elege a França dos anos de 1830 como período do apogeu da forma de expressão excessiva e desesperada do frenesi. Quase vinte e cinco anos após a publicação desta antologia, Jean-Luc Steinmetz propõe uma definição ainda mais específica da literatura frenética, presente na biografia de Pétrus Borel. O auge do frenesi é então reduzido ao ano de 1833, marcado pelo sucesso editorial e pelo volume de publicações de obras frenéticas. Na passagem transcrita abaixo, Jean-Luc Steinmetz relata e analisa este período de efervescência do frenesi romântico:

> [...] Liam-se com apetite as *Chroniques du crime* de Champagnac ou, transportadas para o mundo medieval, narrativas de assassinatos e vinganças, como *Les Truands* de Lottin de Laval, *Les Écorcheurs* do Visconde de Arlincourt. Encontram-se, nas vitrines das livrarias, grandes obras como *Indiana* de George Sand, *Mosaïque* de Mérimée, *Cinq-Mars* de Vigny, os *Romans et Contes philosophiques* de Balzac, um sucesso passageiro continua prometido aos textos de horror, nos quais o assassinato, o suicídio, os sentimentos e os atos mais exacerbados são descritos com uma minúcia maníaca. Dentre as publicações que suscitam a qualquer preço o medo dos leitores, os livros dos "*Bousingos*" se destacam positivamente. Com efeito, no próprio ano de sua provável dispersão, o efêmero grupo manifesta, com atraso certamente, sua singularidade aos olhos do público. Porque, mesmo que os membros do Pequeno Cenáculo acompanhem a moda, ou melhor,

---

[421] *Idem*, p. 32.
"[...] Je propose ici des textes où l'homme trouve de quoi vivre et de quoi mourir, au carrefour de ce qu'on pourrait appeler la « jouissance esthétique » et le « vécu social ». La réussite littéraire en ce point n'est que surdéterminante. Quiconque ne raisonne pas ici en termes d'échec, en termes de ce que j'appellerai « littératage », ne pourra que passer *à côté* de ces œuvres, dont l'altitude secrète ne saurait coïncider, on l'a déjà compris, avec celle d'une quelconque « perfection » ".

> estejam naturalmente em harmonia com as idéias em curso, eles se assemelham também por certo tom comum.[422]

Assim, Pétrus Borel e sua *camaraderie* são reconhecidos por um tom peculiar na expressão da literatura frenética, adicionando à representação do horror e da violência nuanças de ironia picante, satânica ou sepulcral, chegando a atingir os códigos do humor negro. Esta singularidade, somada à postura revoltada, esplenética, práticas boêmias e orgíacas, assim como às ferozes críticas tecidas à política mercantil da Monarquia de Julho e à mediocridade burguesa, motivou a qualificação do estilo frenético dos membros do Pequeno Cenáculo como *goguenardise bousingo* (escárnio ou pilhéria de românticos extravagantes). Pétrus Borel é considerado por especialistas em frenesi literário, como Pierre-Georges Castex, Max Milner, Jean-Luc Steinmetz e Jaroslav Fričer, Anthony Glinoer, como um dos escritores mais ousados e agressivos, no que se refere à composição de obras frenéticas. *Champavert, contes immoraux* e *Madame Putiphar*, suas produções mais significativas, são citadas por esses críticos como referências legítimas e completas do frenesi romântico, apesar de representarem etapas distintas do projeto estético construído pelo autor. Tal singularidade atribuída ao frenesi boreliano bem como as particularidades das obras em questão serão consideradas nas próximas subseções deste capítulo.

Em contraposição às teorias apresentadas acima, tanto no que se refere à delimitação cronológica quanto às propriedades estéticas, Pierre-André Rieben, em *Délires romantiques* (1989), propõe uma nova concepção do frenesi literário. Rieben enfatiza a irrupção do componente sobrenatural na configuração legítima do frenesi e destaca a obra *Smarra ou les*

---

[422] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 101.
"[...] On lit avec appétit les *Chroniques du crime* de Champagnac ou, transposés dans lo monde médiéval, des récits de meurtres et de vengeances, comme *Les Truands* de Lottin de Laval, *Les Écorcheurs* du vicomte d'Arlincourt. Si l'on voit aux devantures de libraires des œuvres majeures comme *Indiana* de George Sand, *Mosaïque* de Mérimée, *Cinq-Mars* de Vigny, les *Romans et Contes philosophiques* de Balzac, un succès de foucade reste promis aux textes d'horreur où l'assassinat, le suicide, les sentiments et les actes les plus exarcerbés sont décrits avec un soin maniaque. Au nombre des publications qui suscitent à tout prix la frayeur des lecteurs, les livres des "Bousingos" font bonne figure. En effet, l'année même de sa dispersion probable, leur groupe éphémère manifeste, avec retard certes, sa singularité aux yeux du public. Car même si les gens du Petit Cénacle cèdent à la mode, ou plutôt sont tout naturellement au diapason des idées en cours, ils se ressemblent aussi par un certain ton commun.".

démons de la nuit de Charles Nodier, como manifestação legítima e completa dessa estética. A emergência do romantismo frenético é, então, remetida aos primeiros anos de 1820, coincidindo com a época da conceituação proposta por Nodier. Dentre os traços característicos do frenesi, Pierre-André Rieben elenca, em nível estrutural, processos de abismamento e fragmentação narrativa, mudanças e contrastes bruscos no desenvolvimento da narração, dinâmica narrativa de ordem lúdica ou incoerente, presença de uma "poética do extremo", e, em um nível temático, situações ou personagens fantásticos, corpos convulsivos ou monstruosos, onirismo, cenários lúgubres (noite, neblina, luzes frágeis) ou paisagens atormentadas, jogo de antíteses, imaginário do informe e do proteiforme. Rieben ressalta que "a escrita frenética de Nodier põe em cena, talvez pela primeira vez, a irrupção do sonho na literatura. Irrupção que o autor deve conquistar contra uma ideologia racionalista da transparência, da ordem e da harmonia"[423], prezada pelos defensores do neoclassicismo do período da Restauração. Rieben admite a participação dos pequenos românticos na composição do *corpus* da literatura frenética, também enriquecida pela poética de Baudelaire, de Lautréamont, de Rimbaud, englobando o movimento surrealista e se estendendo, até mesmo, às produções de Georges Bataille e de Robbe-Grillet. A singularidade da teoria sustentada por Pierre-André Rieben consiste em relacionar as produções literárias do frenesi romântico às criações ou temas desenvolvidos no domínio das artes plásticas. Assim, a inspiração frenética de Nodier é vinculada às produções de Francisco de Goya, Johann Heinrich Füssli e William Blake. Neste âmbito, destaca-se, igualmente, a análise de Kalliopie Saras[424], em "*Discours pictural et frénésie romantique chez Pétrus Borel*" (1993). Com base no postulado da fraternidade das artes, caro aos românticos, Saras, focando, principalmente,

[423] RIEBEN, Pierre-André. *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*. Paris: José Corti, 1989, p. 90. "[...] l'écriture frénétique de Nodier realize, pour la première fois peut-être, l'irruption du songe dans la littérature. Irruption que l'auteur doit conquérir contre une idéologie rationaliste de la transparence de l'ordre, de l'harmonie. [...]".

[424] Cf. SARAS, Kalliopie. "Discours pictural et frénésie romantique chez Pétrus Borel" (1993). In: *Cahiers du Centre d'Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français* (Université Masaryk, Brno), n. 3, 1993, p. 21-30.

os contos imorais de Borel, empreende um levantamento das referências a pintores ou quadros, que fundamentam algumas descrições das narrativas, bem como os enunciados estéticos de Borel. Saras conclui que a imagem da morte, em suas múltiplas formas, suicídio, assassinato, penas capitais, tem a primazia na expressão do frenesi boreliano. Assim são elencadas alusões a Holbein e às gravuras dos *Simulacros da morte* (1538), à cena sangrenta do quadro *El Tres de Mayo* (1814), de Goya, além da significativa presença de marcadores descritivos e termos técnicos referentes à arquitetura, sobretudo ao estilo gótico.

Em reação ao uso inadequado da qualificação de frenético e, numa oposição aberta à concepção da prosa frenética como sinônimo de romance gótico, Jaroslav Fryčer, pesquisador da Universidade de Brno (República Tcheca), toma parte nesta discussão e fornece sua definição de frenesi literário. No que concerne à problemática referente à delimitação cronológica e ao *corpus* desta literatura, Fryčer se posiciona de forma precisa, nos seguintes termos:

> Simplificando um pouco a situação, pode-se dizer que, a partir deste momento, se começa a considerar útil reservar o termo "literatura frenética" a uma produção que ultrapassa o enquadramento do *roman noir* ou romance de terror e, por conseqüência, torna-se um gênero independente da literatura romântica. Trata-se, *grosso modo*, da produção literária, sobretudo no domínio do romance, dos autores chamados de *bousingos* ou *Jeune-France*, quer dizer, os representantes da boemia literária de 1830, e dos autores que, por sua filosofia pessoal e sua concepção de arte, lhes eram próximos.[425]

Com relação ao recorte proposto, Fryčer expõe convicções bem próximas às de Jean-Luc Steinmetz. Em seguida, os principais traços distintivos da literatura frenética são elencados e descritos. O primeiro consiste na fundamentação das representações do horror, da crueldade, de temas mórbidos e violentos, que caracterizam as produções frenéticas.

---

[425]FRYČER, Jaroslav. "La prose frénétique dans la littérature française". In*: Studia minora Facultatis Philosophicæ Universitatis Brunensis* (SPFFBU), n. LII, 1990, p.10. Disponível em: www.phil.muni.cz. Acesso em: 30 de outubro de 2007.
"En simplifiant un peu la situation, on peut dire qu'à partir de ce moment, on commence à considérer comme utile de réserver le terme de "littérature frénétique" à une production qui dépasse le cadre du roman noir ou terrifiant et, par conséquent, devient un genre indépendant de la littérature romantique. Il s'agit, *grosso modo*, de la production littéraire, avant tout dans le domaine du roman, des auteurs appelés bousingos ou Jeune-France, c'est-à-dire les représentants de la bohème littéraire des années 1830, et des auteurs qui, par leur philosophie personnelle et leur concception de l'art, leur étaient proches.".

Diferentemente do romance gótico, que associa a representação do mal à manifestação do sobrenatural, o paroxismo estético da prosa frenética estaria relacionado à exposição das chagas sociais e fundamentado no funcionamento do sistema sociopolítico, considerado como desumano e injusto. O segundo traço se refere ao caráter antimonárquico, anti-tirânico (retomada do prometeísmo) e anti-burguês da literatura frenética, que indicia posições políticas, geralmente vagas, e uma forte intenção provocadora, manifestada em um nível temático ou estrutural, visando chocar a moral e os bons costumes. Outra particularidade apontada por Fryčer é a composição "deslocada" da prosa frenética, com mudanças bruscas de tempo e de espaço, rompendo com a tradição do romance gótico, marcado pela continuidade espacial, temporal e narrativa. A composição das obras frenéticas também é qualificada como insólita, pela utilização de múltiplas técnicas narrativas, abismamentos, longas intervenções do narrador e pluralidade de instâncias narrativas. O último traço distintivo dessa estética diz respeito à manifestação do tom irônico ou paródico, elemento singular, em obras que retratam quadros de sofrimento físico e moral, denotando a posição distanciada dos escritores do Pequeno Cenáculo. A fusão entre sarcasmo e representação do horror constitui uma das principais características que permitem ao pesquisador tcheco problematizar ou reavaliar a filiação do frenesi romântico de 1830 à tradição do romance gótico.

Finalmente, o livro *La littérature frénétique* (2009), escrito por Anthony Glinoer constitui a contribuição mais recente e completa sobre o assunto. A originalidade e o valor do trabalho empreendido por Glinoer consistem no resgate da submersa pré-história da literatura frenética francesa, indicando a oposição do autor às teorias que ancoram o surgimento desta literatura no final do século XVIII, em decorrência da voga do romance gótico inglês. O mérito do trabalho de Anthony Glinoer é amplamente reconhecido, constituindo o primeiro detalhado panorama histórico das manifestações do frenesi na França. Contudo, deve-se

pontuar que tal proposta fora esboçada por Maurice Heine (1933) e por Jean Fabre (1966), sobretudo no que diz respeito às produções de Sade, na composição do *corpus* da literatura frenética. Ambos criticam severamente a tese de Alice Killen, até então considerada como a análise mais pertinente e completa do tema, como resume esta passagem:

> A senhorita Killen estabelece como princípio que o "*roman noir*" é uma invenção recente e de origem inglesa, característica do pré-romantismo; que a moda foi lançada, ironicamente, por volta de 1760, por Horace Walpole e seu *Castle of Otranto*; que, em seguida, ele proliferou, na Inglaterra, com a obra da senhora Radcliffe; que ele encontrara, na Inglaterra, seus grandes representantes: Lewis, Beckford, Maturin, e ali produzira suas obras-primas, *The Monk*, *Vathek* (escrito em francês!), *Melmoth*; que, sob a forma de adaptações ou de traduções, sua voga se estendeu, progressivamente, pelo continente, primeiramente, na França, mas não antes de 1780. Seguramente, nem tudo é equivocado, neste esquema. [...] Mesmo se admitirmos que sua difusão, na França, se reduz a um fenômeno de transposição ou de enxerto, era indispensável avaliar o terreno e as plantas autóctones, esboçar, em forma de prólogo, uma sorte de "pré-história" francesa do *roman noir*. Uma vez que a senhorita Killen não o fez, a simples manifestação de Sade, tão desastrosamente esquecido por ela, basta para pôr em questão tudo o que ela propõe sobre o caráter "pré-romântico" e as origens tipicamente inglesas de tal romance.[426]

Com base em uma relevante evidência, Maurice Heine defendera a precedente participação de Sade, na voga do que se chamava de "gênero sombrio" (*genre sombre*) e que, posteriormente, passou a ser designado como *roman noir*, desarticulando o estatuto precursor dos escritores ingleses, como mostra esta constatação:

> Sobre o folio do manuscrito de seus *Contos*, que precede, imediatamente, o *Catalogue raisonné des œuvres de l'auteur à l'époque du I^er^ octobre 1788*, Sade teceu, de próprio punho, esta nota de tom singular: "Não existe nem conto nem romance, em todas as literaturas da Europa, no qual o gênero sombrio seja elevado a um grau mais assustador e mais patético".

---

[426] FABRE, Jean. "Sade et le roman noir". In: *Le Marquis de Sade*. Actes du Colloque 19-20 février 1966, Aix-en Provence. (Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^e^ siècle). Paris: Armand Collin, 1968, p. 254-255.

"[...] Miss Killen pose en principe que le « roman noir » est une invention récente et d'origine anglaise, caractéristique du pré-romantisme ; que la mode en fut lancée, assez ironiquement, vers 1760, par Horace Walpole et son Château d'Otrante ; qu'il proliféra ensuite en Angleterre dans l'œuvre de Mrs Radcliffe ; qu'il devait trouver en Angleterre ses grands hommes: Lewis, Beckford, Maturin, et y produire ses chefs-d'œuvre, *Le Moine*, *Vathek* (écrit en français!), *Melmoth*; que, sous la forme d'adaptations ou de traductions, sa vogue s'étendit progressivement au continent et d'abord en France, mais guère avant 1780. Tout n'est pas faux, à coup sûr, dans ce schéma. [...] Même si l'on admet que sa prolifération en France se réduit à un phénomène de transplantation ou de greffe, il était indispensable de tenir compte du terrain et des plants autochtones, d'esquisser en forme de prologue une sorte de « pré-histoire » du roman noir. Miss Killen ayant négligé de le faire, la seule manifestation de Sade, si désastreusement oublié par elle, suffit à mettre en question tou ce qu'elle avance sur le caractère « pré-romantique » et les origines proprement anglaises d'un tel roman."

> Se é permitido hesitar sobre qual de suas obras, o prisioneiro da Bastilha pretendia avaliar desta forma, como não reconhecer, nestas linhas reveladoras, os elementos de uma definição do *roman noir*? Aterrorizar para comover, não é este todo o segredo da arte que a senhora Radcliffe vai começar a pôr em prática, três anos mais tarde, com o seu *Roman de la forêt*? [...][427]

Segundo estes autores, a intriga básica do *roman noir*, a situação da jovem inocente perseguida, já se fazia presente em *Justine, les Infortunes de la Vertu*, livro cuja primeira versão foi concluída em 1787. A pesquisa de Jean Fabre desvelou, igualmente, que em 22 de outubro de 1785, Sade passa a limpo o texto das *Cent Vingt Journées de Sodome*, obra inacabada e perdida, em 1789, e que constitui a mais excessiva sistematização do crime e do horror. Tais evidências acarretam na neutralização das teorias que concebem o desenvolvimento do *roman noir*, como mero sintoma social, ou produto da Revolução Francesa. Retomando tais proposições e evidências, Anthony Glinoer descortina esta "pré-história" da literatura frenética francesa, comprovando que a irrupção do romance gótico, no final do século XVIII, em pleno processo de reconfiguração do *campo literário*, após as transformações de 1789, não inaugura, bem como não esgota, o fenômeno da prosa de horror. O caráter inovador do livro de Anthony Glinoer diz respeito também à utilização da *teoria do campo* literário de Pierre Bourdieu, como o principal instrumental de análise. Glinoer destaca que a permanência da prosa frenética no seio da literatura francesa, durante vários séculos, é acompanhada por uma constante desvalorização dessa produção, de modo que constitui um caso, histórica e sociologicamente exemplar, da oposição entre literatura elitista e literatura industrial. Enfim, o panorama histórico da literatura *noire* permite a Glinoer descobrir e

---

[427] HEINE, Maurice. *Le Marquis de Sade et le roman noir*. Paris: N.B.F., 1933, p. 3.
"Sur le feuillet du manuscrit de ses *Contes* qui précède immédiatement le *Catalogue raisonné des œuvres de l'auteur à l'époque du I^er^ octobre 1788*, Sade traça de sa main cette note d'un ton singulier: « Il n'y a ni conte ni roman dans toutes les littératures de l'Europe où le genre sombre soit porté à un degré plus effrayant et plus pathétique. ». S'il est permis d'hésiter sur celui de ses ouvrages qu'entendait juger ainsi le prisonnier de la Bastille, comment ne pas reconnaître dans ces lignes révélatrices les éléments d'une définition du *roman noir* ? Terrifier pour émouvoir, n'est-ce pas tout le secret de l'art que Mrs. Radcliffe va commencer à mettre en œuvre, trois ans plus tard, avec son *Roman de la forêt* ? [...]".

sistematizar mecanismos de legitimação e ilegitimação estética, suscitando a discussão acerca das vias de consagração literária.

Segundo Glinoer, as premissas da literatura frenética remontam aos primeiros anos do século XVI, com o desenvolvimento de um gênero, posteriormente denominado de "canard", textos curtos, semelhantes ao *fait divers*, geralmente escritos por padres ou freis de localidades interioranas, mas publicados anonimamente, desprovidos do menor requinte ou qualidade tipográfica. A princípio, as narrativas abordam apenas recentes acontecimentos políticos, religiosos ou diplomáticos, assumindo, brevemente, uma tendência mais sombria, com narrativas permeadas de crime, atos de delírio, visões infernais ou celestiais, feitiçarias, sacrilégios, aberrações da natureza, fantasmas e demônios dos mais variados tipos. O próprio título, excessivamente longo, indica a natureza das produções, como *Histoires épouvantables de deux magiciens qui ont été étranglés par le Diable dans Paris la Semaine sainte* (1615), ou *Histoire horrible et effroyable d'un homme plus qu'enragé qui a égorgé et mangé sept enfants* (1619). Glinoer sublinha que este gênero tem, como principal modelo, as *Novelle* (1554), de Matteo Bandello, traduzidas para o francês, em 1559. Estas narrativas italianas farão sucesso, na França, até o final do século XVI. "(As) *novelle* misturam temas religiosos, farsas grosseiras à moda medieval, aventuras cômicas e histórias trágicas, mas apenas estas últimas são massivamente difundidas na França"[428]. Uma gama de escritores franceses investe neste gênero sangrento, dentre os quais François de Rosset é apontado como o menos esquecido pela história literária. Uma de suas produções, *Histoires tragiques de notre temps où sont contenues les morts funestes et lamentables de plusieurs personnes arrivées par leurs ambitions, vols, rapines et autres accidents divers et mémorables* (1614), figura como representante por excelência do gênero. Rosset adapta e populariza os *canards* sangrentos, inaugurando uma postura de ilegitimidade. Procedimento diametralmente oposto será

[428] GLINOER, Anthony. *La littérature frénétique*. Paris: P.U.F., 2009, p. 35.
"[...] Ces novelle mêlent thèmes réligieux, grosses farces à la manière médiévale, aventures comiques et histoires tragiques, mais seules ces dernières sont massivement diffusées en France. [...]".

realizado pelo bispo de Belley, Jean-Pierre Camus. Integrando a atividade literária às suas funções sacerdotais, Camus visa combater a voga de romances de amor, que ele julga serem imorais e de influência perniciosa. Assim, com a publicação de *Dorothée ou Récit d'une pitoyable issue d'une volonté violentée* (1621) e *Marianne ou l'Innocente Victime* (1629), Camus funda o "romance devoto", ilustrando virtudes exemplares. Paralelamente, são compostos dois volumes de narrativas, *Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de nostre siècle* e *L'amphithéâtre sanglant, où sont représentées plusieurs histoires tragiques de notre temps*, ambos publicados em 1630, nos quais o horror é apresentado com fins morais e função edificadora.

Prosseguindo na apresentação do panorama histórico do frenesi francês, Anthony Glinoer constata que a primeira metade do século XVIII contou com uma expressiva disseminação de temas e esquemas das histórias trágicas do século precedente, utilizadas, porém, com outros objetivos. O gênero romanesco das *Aventuras*, *Memórias* e *Anedotas* "abunda em cenas sangrentas e horrorosas, mas a abundância mascara a instrumentalização. Na verdade, o frenesi perde seu caráter central e se vê relegado à categoria de impulso narrativo, usado nos momentos parados do romance, para conservar a atenção do leitor"[429]. Em seguida, é enfocada a fundação do "gênero sombrio", no teatro, por Baculard d'Arnaud, com *Les amants malhereux, ou le Comte de Comminge* (1764). Chegando às últimas décadas do século das Luzes, Glinoer põe em evidência produções representativas do *roman noir* à moda francesa, que, no entanto, foram publicadas antes da irrupção do romance gótico inglês, por volta de 1797. Além das produções de Sade, são elencadas as obras *Les Chevaliers du Cygne* (1794), de Madame de Genlis, *Victor ou l'Enfant de la forêt* (1796), de Ducray-Duminil, além do drama monacal, *Les Victimes cloîtrées* (1791), de Monvel, que prefigura os

[429] *Idem*, p. 40.
"[...] Ces œuvres regorgent de scènes sanglantes et horrifiantes, mais l'abondance masque une instrumentalisation. Le frénétique en effet perd son caractère central et se trouve relégué au rang de ressort narratif dont on use aux temps morts du récit pour conserver l'attention du lecteur. "

moldes do melodrama. Chega-se, então, à participação de Charles Nodier, à definição oficial do frenesi e à participação da primeira e da segunda geração de românticos franceses, com as devidas hibridações conferidas pela fortuna de Walter Scott, Byron e Hoffmann, e as estratégias de legitimação e deslegitimação dos excessos do frenesi. Glinoer verifica que, até o final do século XIX, a produção literária francesa conta com romances dotados de traços peculiares à prosa frenética, tais como *Le Château des Pyrénés* (1843), de Frédéric Soulié, *Le Château d'Eppstein* (1844), de Alexandre Dumas, *Consuelo* (1842-1843) e *La Comtesse de Rudolstadt* (1844), de George Sand, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue, *Les Revenants* (1853) e *Le Chevalier Ténèbre* (1862), de Paul Féval, *Une vie du Diable* (1878), de Paul Musset, *Le Château des Carpathes* (1892), de Jules Verne, etc. Glinoer destaca, finalmente, a poética de Baudelaire, alguns escritores de contos fantásticos, como Maupassant, Marcel Schwob e Jean Richepin, o teatro do Grand-Guignol, bem como a permanência de elementos do frenesi no século XX, na trama dos romances policiais, no cinema do pré-guerra, e nas produções de ficção científica e de terror.

Para concluir, faz-se relevante apresentar a classificação tripartida, proposta por Anthony Glinoer, no que concerne à tipologia do romance frenético: romance frenético clássico, romance frenético romântico (*romantisant*) e romantismo frenético. O primeiro tipo corresponde, por exemplo, às obras de Lamothe-Langon e do Visconde de Arlincourt, produtores de subgêneros romanescos destinados aos gabinetes de leitura, do período da Restauração. Estes gabinetes integram o circuito da literatura industrial da época, logo, o romance frenético clássico constitui um tipo de produção em série, direcionado a um público medíocre e pouco letrado, como criadas, publicado por editores populares, como Barba, Pollet e Pigoreau, de modo a acarretar a desclassificação simbólica de seus produtores. O segundo tipo consiste na produção dos românticos de 1820, Hugo, Balzac, Philarète Chasles, e *Jean Sbogar*, de Nodier, figura como obra precursora do gênero. O romance frenético romântico é

produzido por um grupo de escritores que buscam ascensão social pelo exercício da literatura. Desta forma, uma vez que o investimento no frenesi não corresponde mais às expectativas de lucros materiais e simbólicos, passada a voga do gênero, estes escritores exercitam sua competência poligráfica e buscam sucesso em outros gêneros, inclusive na crítica literária e teatral. Estes romances são publicados por editores renomados, como Renduel, Ladvocat, Levavasseur, Delangle, que primam pela qualidade estética e tipográfica dos itens de seus catálogos, contribuindo, assim, para o processo de legitimação da prosa frenética. O último tipo constitui-se das produções dos *Jeunes-France*, composto por romances que estão, ao mesmo tempo, à margem da literatura legítima e distantes da literatura industrial. Glinoer exalta, especialmente, a participação dos românticos frenéticos de 1830, classificando-a como experiência literária de primeira ordem, na qual as excentricidades e subversões fundamentam o desenvolvimento de uma sorte de "romantismo existencial". O trecho transcrito abaixo comprova a relevância atribuída ao frenesi da *camaraderie* de Pétrus Borel, sem alçá-lo, porém, à única manifestação legítima do frenesi romântico, a exemplo de Steinmetz e Fryčer:

> Os românticos de 1830 são "videntes": não contentes de ir mais longe do que a geração precedente, os *Jeunes-France* atingiram um romantismo mais profundo e mais autêntico. [...] Os *Jeunes-France*, de forma quase conjunta, mas não teorizada, realmente fundaram uma "escola frenética". Mas, isto posto, não basta inverter a equação e decretar que o único romance frenético verdadeiro, aquele que deveria prevalecer em toda a história do romantismo, é o de 1830. [...] eles tomaram parte na revolução romântica e, de certa maneira, representaram sua versão mais absoluta. Entre Borel e d'Arlincourt, duas escalas de ilegitimidade se cruzam sem se confundir.[430]

Para a análise do *corpus* da presente tese, a definição de literatura frenética proposta por Anthony Glinoer se mostra como a mais pertinente e funcional, seleção que se justifica, sobretudo, pela inclusão da estética sadiana, no panorama histórico do frenesi literário. Como

---

[430] *Idem*, p. 129-130.
"[...] Les romantiques de 1830 sont des « voyants »: non contents d'aller plus loin que leurs aînés, les Jeunes-France ont atteint un romantisme plus profond et plus authentique. [...] Les Jeunes-France, de façon quasi concertée mais non théorisée, ont véritablement fondé une « école frénétique ». Mais ceci étant posé, il ne suffit pas de renverser l'équation et de décréter que le seul roman frénétique véritable, celui qui devrait prévaloir dans toute histoire du romantisme, est celui de 1830. [...] ils ont été partie prenante de la révolution romantique et en ont d'une certaine manière représenté la version la plus absolue. Entre Borel et d'Arlincourt, deux échelles d'illégitimité se croisent sans se confondre."

será apresentado nas próximas seções, o frenesi romântico de *Champavert* e de *Madame Putiphar*, obras reconhecidas como expressões legítimas do gênero, manifesta recorrentes e significativas referências ao Divino Marquês. Constata-se que o frenesi boreliano, assim como as produções de Sade fundamentam-se na recusa do componente sobrenatural, caro a Radcliffe e a Lewis. Maurice Heine apontara este traço distintivo da obra do marquês, denotando sua autonomia face à voga do romance gótico:

> Na verdade, é sua cultura filosófica que permite a Sade a invenção e o desenvolvimento dos caracteres atrozes e desenfreados, dos quais suas composições retiram sua intensidade dramática. Se ele pretende aterrorizar, por que precisará de circunstâncias artificiais, inverossímeis ou pueris? Bastará convidar o leitor a contemplar a verdade nua e, arrancado o último véu, hedionda. Quando ele opõe e prefere a natureza à fábula, quando ele critica o emprego do sortilégio e da fantasmagoria, quando ele põe à disposição do romancista "todas as espécies de vícios imagináveis, todos os crimes possíveis", ele está ciente de que, ao seu chamado, surgirão monstros humanos, diferentemente assustadores dos fantasmas de Radcliffe ou dos prodígios de Lewis. [...][431]

Como assinala Glinoer, o frenesi sadiano, em geral, atesta filiação à "pré-história" francesa do gênero e não ao romance gótico inglês: "Sade se inscreve na continuidade de François de Rosset, em uma parte de sua obra, como comprova o subtítulo de *Crimes de l'amour,* (ano VIII), *Nouvelles héroïques et tragiques*". Em seguida, reconhece, igualmente, que "embora contemporâneo direto dos sucessos de Radcliffe e de Lewis, [...] ele não deve possivelmente nada a estes autores, em seus principais textos: os castelos que ele descreve não estão em ruínas, os personagens não têm nada de misterioso, o macabro é raramente solicitado"[432]. Retomando esta singularidade da estética sadiana, Pétrus Borel representará o

---

[431] *Opus cit*., p. 24.
"En fait, c'est sa culture philosophique qui permet à Sade l'invention et le développement des caractères atroces et effrénés dont ses compositions tirent leur dramatique intensité. S'il veut terrifier, qu'aura-t-il besoin de circonstances artificielles, invraisemblables ou puériles ? Il lui suffira d'inviter son lecteur à contempler la vérité nue et, son dernier bandeau arraché, hideuse. Quand il oppose et préfère la nature à la fable, quand il critique l'emploi du sortilège et de la fantasmagorie, quand il met à la disposition du romancier « toutes les espèces de vices imaginables, tous les crimes possibles, il sait bien qu'à son appel vont surgir des monstres humains, autrement effrayants que les fantômes de Radcliffe ou les prodiges de Lewis. [...]".

[432] *Opus cit*., p.51.
"[...] Sade s'inscrit dans la continuité de François de Rosset dans une part de son œuvre, comme l'atteste le sous-titre des *Crimes de l'amour* (an VIII), *Nouvelles héroïques et tragiques*. [...] bien que contemporain direct des succès de Radcliffe et de Lewis – *Justine* paraî en 1791 – il ne doit vraisemblablement rien à ces auteurs dans ses

paroxismo, a violência, a imoralidade e as transgressões do frenesi em sua relação com os horrores da realidade e da história. O frenético "escândalo do mal", denunciado em *Champavert, contes immoraux* e em *Madame Putiphar*, compõe-se da cruel conjunção dos vícios humanos com as iniquidades sociais.

5.2 *Champavert, contes immoraux* (1833): expressão máxima do frenesi do Pequeno Cenáculo

No ano de 1832, logo após a publicação de *Rhapsodies*, Pétrus Borel dedica-se à redação do livro *Champavert, contes immoraux*. A publicação do volume foi anunciada nos primeiros números do periódico *La Liberté*.[433] Jean-Luc Steinmetz, em sua introdução à reedição de 2002 de *Champavert*, apresenta as sucessivas modificações concernentes ao título deste livro de contos, operadas ao longo dos anúncios de publicação. Nos oito primeiros números de *La Liberté*, a obra tem como título "*Graisse d'ours* [...]. A partir do nono número (outubro de 1832), o volume torna-se: *Champavert le Licantrope* [sic] [...], título que ainda evoluirá para chegar à sua forma definitiva: *Champavert. Contes immoraux*, por Pétrus Borel o Licantropo".[434] Steinmetz também assinala que o primeiro título proposto por Borel foi descartado devido ao reconhecimento tardio de sua significação polissêmica, que poderia originar interpretações equivocadas. *Graisse d'ours*, "no jargão dos tipógrafos, designa um operário responsável pela manobra da prensa manual e que, em uma gíria mais difundida, [...]

---

textes majeurs: les châteaux qu'il décrit ne sont nullement en ruine, les personnages n'ont rien de mytérieux, le macabre est rarement solicité [...]".

[433] Revista de pequeno porte, de cunho republicano, fundada, em 1832, por simpatizantes e membros do Pequeno Cenáculo e editada por Normand. Borel atuava como um dos principais fundadores e um dos mais fervorosos colaboradores. Em fevereiro de 1833, a revista deixa de ser publicada devido às críticas ao tom anarquista e libertário dos textos que a compunham, à falta de subsídios e à escassez de assinantes, bem como à dissolução do Pequeno Cenáculo.

[434] *Bibliographie de la France* de 23 de fevereiro de 1833 apud STEINMETZ, Jean-Luc. "Le retour du Lycanthrope". In : BOREL, Pétrus. *Champavert, contes immoraux*. Paris : Phébus, 2002, p. 10.
"*Graisse d'ours* [...]. A partir du neuvième numéro (octobre 1832), le volume devient: *Champavert le Licantrope* [sic] […], titre qui évoluera encore pour donner, sous sa forme définitive: *Champavert. Contes immoraux*, par Pétrus Borel le Lycanthrope".

significa [...] uma obra literária constantemente recusada e, finalmente, aceita"[435]. Provavelmente, por meio deste título inicial, Pétrus Borel objetivaria aludir a um personagem irascível ou selvagem, desconhecendo ou desconsiderando a dupla significação apresentada acima. Na última versão do título, constata-se que o gênero literário adotado por Borel é explicitado e que o atributo de licantropo deixa de integrar o título do volume de contos para qualificar o nome do autor. Terminada a redação das sete narrativas que compõem *Champavert*, Borel procura o editor Eugène Renduel, renomado e considerado entre os românticos, tanto pela qualidade de suas publicações, como pela admiração e respeito às excentricidades estéticas dos artistas, fossem eles consagrados ou iniciantes.

> Renduel aceita, de bom grado, estes contos assustadores, nos quais qualidades e defeitos estavam tão completamente misturados: uma inspiração alternadamente terrível e tocante, um raro vigor de espírito e de estilo, uma imaginação potente, mas desregrada, uma busca incessante pelo horror. Ele ofereceu a Borel um preço bastante módico por esse volume – quatrocentos francos – mas prometendo lhe dar mais setenta e cinco centavos por exemplar, se a venda ultrapassasse oitocentos volumes. Vã cláusula de consolação, pois a primeira tiragem foi vendida bem lentamente, apesar do estranho codinome de Licantropo, adotado pelo autor, e a aterrorizante vinheta, anexa ao título de *Champavert*.[436]

Assim, em 23 de fevereiro de 1833, conforme o registro na *Bibliographie de la France*, "o livro foi publicado, sob o atraente aspecto de um confortável *in-8°* de Renduel [...]. Tipografia de qualidade, [...] letras góticas para os títulos dos capítulos, [...] uma capa amarela, ornada, assim como o título, por uma assustadora vinheta de Jean Gigoux"[437]. A ilustração de capa e título de *Champavert* consiste em uma xilogravura de Gigoux, gravada

---

[435] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 101.
"[...] *Graisse d'ours*, [...] dans le sabir des typographes, désigne un ouvrier employé à la manœuvre de la presse à bras et que, dans un argot plus répandu, [...] signifie [...] un ouvrage littéraire souvent refusé et enfin accepté. [...]".

[436] JULIEN, Adolphe. *Le romantisme et l'éditeur Renduel*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1897, p.143.
"[...] Renduel accepta volontiers ces contes effroyables, où qualités et défauts étaient si complètement mêlés: une inspiration tour à tour terrible et touchante, une rare vigueur d'esprit et de style, une imagination puissante mais déréglée, une recherche incessante de l'horrible. Il lui paya ce volume assez bon marché, - quatre cents francs, - mais en promettant, si la vente dépassait huit cents volumes, de lui donner soixante-quinze centimes par exemplaire en surplus. Vaine clause de consolation, car le premier tirage s'écoula très lentement, malgré l'étrange surnom de Lycanthrope, adopté par l'auteur, et la terrifiante vignette adjointe au titre de *Champavert*. "

[437] MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, le Lycanthrope. Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993, p. 84.
"Le livre parut sous l'aspect alléchant d'un confortable in-8° de Renduel, [...]. Typographie soignée, [...] lettres gothiques pour les titres de chapitres, [...] une couverture jaune, ornée, de même que le titre, d'une effarante vignette de Jean Gigoux. [...]".

por Godard, relativa a uma cena da terceira narrativa do livro, *Don Andréa Vésalius l'anatomiste*. Em sua análise e avaliação das mais famosas vinhetas do romantismo, Champfleury descreve, em tom irônico, a frenética vinheta de *Champavert*:

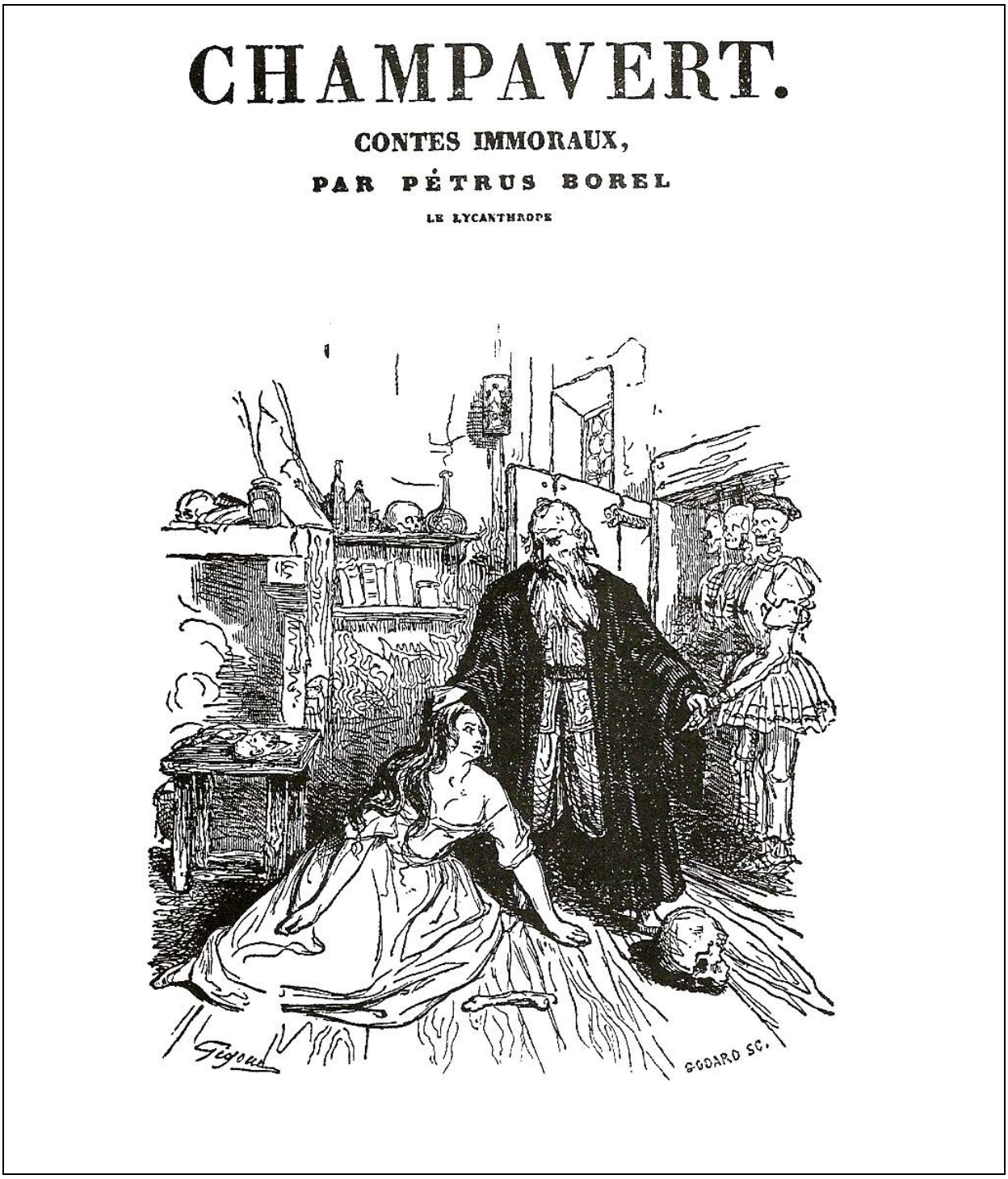
> É uma imagem sensacionalista, que provocaria arrepios se o conto de *Barba-Azul* não existisse. Pétrus Borel fez de André Vésale, o grande cirurgião do século XVI, o herói de uma de suas narrativas, com o nome de Andrea Vesalius. O cirurgião matava os amantes da mulher tanto por ciúme quanto por amor à ciência, ele os dissecava a fundo, e os esqueletos, bem preparados, cuidadosamente arrumados, em um armário, André Vésale os mostrava à esposa culpada que, por sua vez, seria ela própria, preparada anatomicamente. Esta é a cena palpitante que Gigoux desenhou.[438]

As vinhetas românticas substituem a antiga marca do editor, simbolizada por iniciais ou por uma ilustração neutra, como, por exemplo, um florão. Adolphe Julien salienta que "estas vinhetas, para as quais se escolhia sempre a cena mais horrível do drama ou do romance, são como armas falantes do romantismo".[439] A vinheta de título, característica da primeira fase do livro romântico ilustrado (1829-1835), por constituir a única imagem da obra, isolada do texto, concentra uma forte carga emocional, bem como uma função emblemática singular, anunciando as escolhas estéticas dos autores. No caso da composição de *Champavert*, a violência, a escatologia e a lugubridade estampadas na vinheta permitem a Borel sua filiação ao paroxismo do romantismo frenético, bem como aludir a Sade. André Vesálio (1514-1564), grande cientista do Renascimento, protegido de Carlos V e de Filipe II, é classificado como "pai" da anatomia moderna por derrubar as teorias de Galeano, em *De Humani corporis fabrica* (1543), monumental tratado de anatomia, que conta com refinadas

---

[438] CHAMPFLEURY. "Pétrus Borel". In: ___ *Les vignettes romantiques. Histoire de la littérature et de l'art. 1825-1840*. Paris : Dentu, 1883, p. 153-154. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.
"C'est une image à sensasion qui donnerait la chair de poule si le conte de *Barbe-Bleue* n'existait pas. D'André Vésale, le grand chirurgien du XVI[e] siècle, Pétrus Borel fit le héros d'un de ses récits sous le nom d'Andrea Vesalius. Les galants de sa femme, le chirurgien les tuait: par jalousie autant que par amour de la science, il se livrait sur eux à une dissection approfondie, et les squelettes bien préparés, rangés soigneusement dans une armoire, André Vésale les montrait à l'épouse coupable, qui elle-même devait à son tour être préparée anatomiquement. C'est la scène palpitante qu'a dessinée Gigoux.".,

[439] *Opus cit*., p. 75.
"[…] ces vignettes pour lesquelles on choisissait toujours la scène la plus horrible du drame ou du roman, sont comme des armes parlantes du romantisme [...]".



Reprodução 7
Vinheta de título de Champavert, contes immoraux (1833)
Xilogravura de Jean Gigoux (1806-1894), gravada por Pierre-François Godard (1768-1838)

ilustrações do pintor Jan van Kalkar, aluno de Ticiano. Primeiramente, destaca-se que, ao eleger Vesálio como emblema de *Champavert*, Borel exibe a competência enunciativa exigida para descrever, com propriedade, cenas de assassinato, tortura, mutilação, dissecação e estripação, caras à prosa frenética. Para compor a narrativa *Don Andréa Vesalius l'anatomiste*, Borel utilizou outra grande obra do anatomista, *Opera omnia anatomica et chirurgica* (uma reedição de 1725, feita em Lyon por Boherhaave e Albinus), chegando mesmo a copiar alguns trechos deste tratado na conclusão do conto, em uma demonstração explícita da profundidade de seus conhecimentos de anatomia. Na cena desenhada por Gigoux, Vésale arrasta a mulher pelos cabelos, obrigando-a a reconhecer os cadáveres de seus amantes. O "cenário" do laboratório, decorado com esqueletos, crânios, membros e cartilagens espalhados pelo chão, somado à expressão de prazer satânico de Vésale, caracterizado com uma longa barba (que suscitou, por parte de Champfleury, uma associação com Barba-Azul, grande arquétipo da mítica sadiana) e um manto negro, remetem a uma sorte de priapismo macabro, fazendo emergir a figura de Sade. Segundo Caroline De Mulder, o personagem do anatomista, que descende do alquimista e do feiticeiro, aparece no século XVIII, nas produções do *roman noir*, como uma nova variante do herói demoníaco. Nestas narrativas, o anatomista é representado como uma figura da transgressão, da revelação e da *hybris* e, neste contexto, o Divino Marquês é o autor de um episódio fundador na literatura francesa:

> Sade [...] introduz, em sua obra, um legítimo anatomista, que disseca pessoas vivas. Em *La Nouvelle Justine* (1797), Rodin, auxiliado por um de seus amigos cirurgiões, disseca sua própria filha a "sangue frio" [...]. mutilada e ensangüentada, a jovem vítima recebe dos doutores novos tratamentos, de uma crueldade maquinada. O álibi é científico [...]. (Esta) cena da *Nouvelle Justine* [...] repercute em diversos autores do século XIX: Jules Janin, Balzac, Pétrus Borel, Amédée Pichot, Amédée Pommier, Paul Féval, Lautréamont e, mais tarde, Jean Richepin.[440]

[440] DE MULDER, Caroline. "L'homme au scalpel: la figure de l'anatomiste dans le roman terrifiant du XIX^{e} siècle". In: *Neophilologus*, vol. 92, n. 03, 2008, p. 411.
"[...] Quant à Sade, il introduit dans son œuvre un véritable anatomiste disséquant à vif. Dans *La Nouvelle Justine* (1797), Rodin, aidé par un chirurgien de ses amis, dissèque sa propre fille « sur le cru » [...]. mutilée et toute sanglante, la jeune victime subit de la part des deux savants de nouveaux traitements d'une cruautée

A retomada de componentes da estética sadiana, geralmente, de forma velada, como um dos principais jogos intertextuais operado pelos românticos, fora pertinentemente apontada por Sainte-Beuve: "Byron e De Sade [...] foram talvez os dois maiores inspiradores (dos) modernos, um estampado e visível, o outro clandestino, - não muito clandestino. Ao ler alguns de nossos romancistas em voga, [...] nunca perca esta última chave".[441]

A natureza frenética e lúgubre de *Champavert*, obra feita para "aterrorizar" os burgueses, é complementada pelo prefácio, anexado ao volume pouco tempo antes da publicação. Em *Notice sur Champavert*, Borel constrói sua morte fictícia, transformando o protagonista do último conto e personagem-título, o suicida Champavert, em um *alter ego*. A redação e a organização do prefácio caberiam, supostamente, ao editor do livro. Desse modo, pode-se afirmar que o prefácio dos contos imorais apresenta função determinante, na configuração da *cenografia enunciativa* de *Champavert*. Segundo Dominique Maingueneau, "um texto membro da cena genérica romanesca pode ser enunciado, por exemplo, por meio da cenografia do diário íntimo, do relato de viagem, da conversa ao pé da fogueira, da correspondência epistolar, etc."[442]. Assim, a *cenografia*, a cena narrativa construída pelo texto atua como uma sorte de armadilha para o leitor, remetendo-o a determinado lugar e orientando suas expectativas. No que tange à composição da *cenografia* de *Champavert*, percebe-se que, através da integração entre autor e personagem-título, "Borel pretendia que este livro chegasse até nós do além-morte e desejava que se sentisse nele um tom de testamento. Certamente, ele é perceptível, mesmo se não orienta, como um todo, o conjunto

étudiée. L'alibi est scientifique [...]. A la scène de *La Nouvelle Justine* [...] font écho de nombreux auteurs du XIX[e] siècle: Jules Janin, Balzac, Pétrus Borel, Amédée Pichot, Amédée Pommier, Paul Féval, Lautréamont et plus tard Jean Richepin."

[441] SAINTE-BEUVE. "Quelques vérités sur la situation en littérature". In: *La Revue des Deux Mondes*, julho de 1843, p. 14. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: julho de 2006.
"[...] Byron et De Sade [...] ont peut-être été les deux plus grands inspirateurs de nos modernes, l'un affiché et visible, l'autre clandestin, - pas trop clandestin. En lisant certains de nos romanciers en vogue, […] ne perdez jamais cette dernière clé. [...]".

[442] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p.252.

constituído"[443]. Este tipo de "escritura homicida", que acabaria por denotar, de forma sensacionalista, a publicação da obra póstuma de um escritor que teria ido ao encontro da morte, era uma prática comum no século XIX. Sainte-Beuve[444] e Charles Nodier[445] se aventuraram, habilmente e com êxito, na delicada composição deste processo, no caso de Borel, porém, tal operação parece ter contribuído para o fracasso do livro. É provável que o autor não possuísse a habilidade necessária para pôr em prática uma operação de grande complexidade e risco, visto que, caso não apresentasse uma imagem sincera de si próprio, perderia o crédito diante do público. Nas páginas iniciais de *Notice sur Champavert*, Pétrus Borel afirma que seu verdadeiro nome era Champavert, nome muito comum na região do Lyonnais, onde nasceu o escritor. A partir desta constatação, Jean-Luc Steinmetz salienta que "[...] o nome de família possuía um coeficiente de realidade menor que o nome fictício – o que o leitor, perdido em tal labirinto onomástico, só acredita com muito esforço!".[446] Em seguida, fatos da infância, da juventude e da vida artística de Champavert-Borel são apresentados em um tom autobiográfico, confundindo-se com elementos da trama do último conto do volume, *Champavert le lycanthrope*, e culminando com informações referentes às circunstâncias da morte do protagonista. A artificialidade do prefácio dos contos imorais também é acentuada pela disparidade de gênero dos textos que o compõem, uma vez que "[...] o leitor só poderia desconfiar de tal preâmbulo, onde reluziam [...] com um brilho particular alguns poemas extraídos de *Rhapsodies* e, principalmente, um conjunto de reflexões do

---

[443] STEINMETZ, Jean-Luc. "L'écriture homicide". In: BOREL, Pétrus. *Champavert, contes immoraux*. Paris: Chemin vert, 1985, p. IX.
"Ce livre, Borel voudrait qu'il nous parvienne par-delà la mort et il souhaiterait que s'y entende une note testamentaire. Elle est perceptible assurément, même si elle ne règle pas tout uniment l'ensemble ainsi constitué. [...]".
[444] Cf. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* (1829).
[445] Cf. *Tristes, ou Mélange tiré des tablettes d'un suicide* (1806).
[446] STEINMETZ, Jean-Luc. "Le retour du Lycanthrope". In : BOREL, Pétrus. *Champavert, contes immoraux*. Paris : Phébus, 2002, p. 11.
"[…] Le patronyme se trouvait alors affecté d'un moindre coefficient de réalité que le nom fictif – ce que le lecteur, perdu dans un tel labyrinthe onomastique, n'admet qu'à grand-peine !".

humor mais negro e mais corrosivo".[447] O processo de simulação operado pelo escritor atingirá o cúmulo do insucesso em decorrência de uma inverossimilhança primária: o êxito da interação autor-personagem estaria comprometido desde o início do processo, visto que Borel, enquanto Champavert, não poderia ocupar, ao mesmo tempo, a posição de protagonista do suicídio e de autor do conto. Esta negligência às sutilezas de tal operação reflete a despretensão do autor romântico, no que concerne à demonstração da qualidade de técnica ou de estilo. André Breton designará pelo termo de *sursimulation*[448] esta conturbada associação entre autor e personagem que, segundo o autor de *Nadja*, acabou por se transformar em uma mistificação fatal para a reputação de Pétrus Borel, dada a forte reprovação e o escárnio dos críticos. Sob outro ponto de vista, nota-se que através do simulacro de sua morte, o líder do Pequeno Cenáculo parece almejar uma glória "póstuma", como indica esta passagem do prefácio de *Champavert: contos imorais*:

> A morte prematura deste jovem escritor será, de facto, uma perda real e lamentável para a França? Não somos nós quem poderá responder, compete à França atribuir-lhe o seu lugar, compete a Lyon, à sua pátria, reivindicar e fazer a apoteose do seu jovem e muito infortunado poeta.[449]

No que se refere ao estatuto genérico de *Champavert, contes immoraux* verifica-se que a determinação do gênero é empreendida pelo autor, ostentando-o no título da obra, constituindo, então, o que Maingueneau classifica como um gênero autoral. Segundo o lingüista, "quando se atribui esse ou aquele rótulo a uma obra, indica-se como se pretende que o texto seja recebido, instaura-se – de maneira não negociada – um quadro para a atividade discursiva desse texto"[450]. Constata-se que, por meio da indicação genérica do livro, Pétrus Borel busca validar sua obra por contraste, tomando como "anti-espelho" os *Contes moraux*

---

[447] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 102.
"[…] le lecteur ne pouvait que se défier d'un tel préambule, où brillaient […] d'un éclat particulier certains poèmes extraits des *Rhapsodies* et surtout un ensemble de pensées de l'humour le plus noir et le plus corrosif".
[448] BRETON, André. Pétrus Borel (1809-1859), le bouc émissaire du romantisme. In : ___ *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1988, p. 453.
[449] BOREL, Pétrus. "Notícia sobre Champavert". In: ___ *Champavert: contos imorais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 263.
[450] *Opus cit*., p. 238-239.

(1761), de Jean-François Marmontel, alto filósofo do Iluminismo e colaborador da *Enciclopédia*. No prefácio do volume de contos, Marmontel apresenta a intenção que orientou a composição das narrativas: "objetivei tornar a virtude amável. [...] procurei representar, em todas as partes, ou os costumes da sociedade, ou os sentimentos naturais; e foi isto que me fez atribuir a este volume o título de *Contos Morais*"[451]. Assim, desqualificando o cenário enunciativo proposto por Marmontel, Borel empreende uma estratégia subversiva de legitimação de sua obra, modulando os contos imorais de *Champavert,* em uma encarniçada crítica à aretologia. Parodiando toda e qualquer exaltação da virtude, Pétrus Borel põe em evidência os males e vícios de sua época, insistindo na inutilidade e na impertinência de ser virtuoso e reto em uma sociedade corrompida. Em uma oposição irônica aos contos de Marmontel, percebe-se que o grande crime dos heróis de *Champavert* consiste na obediência às leis e na prática da virtude. No prefácio de *Champavert*, verificam-se, igualmente, indícios qualificadores da *cena genérica* da obra. Uma filiação explícita à exacerbação e às transgressões do frenesi literário delineia o quadro discursivo proposto por Borel, como ilustra este trecho:

> [...] cremos que um dever de cortesia nos obriga a prevenir os leitores que andem em busca e gostem da literatura *linfática*, que fechem esse livro e passem adiante. Se, no entanto, desejarem adquirir algumas noções sobre a atitude de espírito de Champavert, basta-lhes ler o que segue.[452]

Assim, o autor reafirma a natureza galvânica dos contos imorais e, ao mesmo tempo, restringe e qualifica, por exclusão, o público alvo. Por meio desta declaração, Pétrus Borel ostenta e legitima seu *posicionamento enunciativo* por oposição aos representantes da *literatura linfática*, também conhecida como "romantismo lacrimoso", representado, por exemplo, por algumas das primeiras poesias de Lamartine.

---

[451] MRMONTEL, Jean-François. *Contes Moraux*. Paris: Bureau des éditeurs, t. I, 1829, p.12.
"[…] j'ai pour pour objet de rendre la vertu aimable. [...] j'ai tâché partout de peindre, ou les mœurs de la société, ou les sentiments de la nature ; et c'est ce qui m'a fait donner à ce recueil le titre de *Contes Moraux*. "
[452] BOREL, Pétrus. "Notícia sobre Champavert". In: ___. *Champavert: contos imorais*. Trad. José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 263.

Além da morte fictícia do autor, das alusões ao Marquês de Sade, da imoralidade estampada no título da obra, constata-se que a temática e a estrutura narrativa de *Champavert* transgride as normas acadêmicas, por exibir e acumular outros relevantes traços frenéticos. No que concerne à seleção temática, o autor privilegiou temas como a escravidão, a fatalidade, o sofrimento da virtude oprimida e a corrupção da Justiça. Como avalia Jean-Luc Steinmetz, o livro de contos de Pétrus Borel descortina e denuncia o "escândalo do Mal", justificando a hipertrofia de cenas de assassinato, infanticídio, suicídio, roubo e estupro, nas sete narrativas imorais. Em um nível estrutural, constam propriedades da prosa frenética, tais como a abundância de epígrafes, o exagero na composição da "cor local", a mistura de idiomas, de registros de linguagem e de gêneros textuais (cartas, testamento, partituras ou letras musicais, contratos nupciais), bruscas alterações na linearidade da narração, devido à presença de digressões, intervenções e comentários irônicos do narrador, *mise en abyme*, irrupção de ações ou cenas violentas, satíricas ou eróticas. *Champavert* encerra em sua composição uma série de "lugares comuns" do romantismo, como a atração por cenas violentas e rituais de execução (destaca-se a guilhotina, como instrumento capital de grande fortuna), descrição de cenários exóticos e personagens que ilustravam uma sorte de "pureza original" ou "autenticidade primitiva e violenta", bem como o interesse ou paixão pela era medieval. No que concerne às peculiaridades da estética romântica da violência, o trabalho de Christine Marcandier-Colard, apresentado na seção anterior, passa em revista o catálogo de cenas capitais e de crimes sangrentos representados pelos escritores. Dentre as variantes da beleza redefinida pela violência, proposta pelo romantismo, a autora sugere uma subdivisão entre crimes de sangue e cenas de homicídio. Os crimes de sangue podem ser hiperbólicos, caracterizados pela crua exposição do sangue, como assassinatos, execuções capitais, torturas, mutilações, carnificinas, etc., ou implícito (fundamentado na litotes), como o caso do incesto e das raças ou genealogias malditas. As cenas de homicídio podem ser trágicas, épicas,

cômicas, grotescas, abrangendo também os crimes planejados, aguardados ansiosamente, mas não consumados ou cuja descrição foi omitida, devido a determinada estratégia do autor. A representação do homicídio compreende uma gama de variáveis, como duelo, guerra, guilhotina, esquartejamento, tiros à queima roupa, que se estende à escolha da arma do crime. Entretanto, alguns imperativos estéticos esboçam os contornos deste romantismo da violência: a criminalidade brutal suplanta a criminalidade astuta e dissimulada; a arma branca é privilegiada (punhal, faca, espada), viabilizando descrições mais elaboradas e teatralizadas, em detrimento da arma de fogo e do veneno, a não ser quando este provoca um espetacular suor sanguinolento; armas antigas ou arcaicas (lanças, machados, espadas, facões) dispõem de um significativo valor simbólico e são descritos como obras-primas; a fúria e o perfil do criminoso são descritos em relação à escolha de uma arma ricamente ornada, imponente, rudimentar ou, até mesmo, prosaica, como um utensílio doméstico. "Assim, uma regra *estética*, e não moral, fixa o valor do crime, declinado em todas as suas variações sangrentas"[453]. Em comparação à profanação máxima da estética sadiana, Marcandier-Colard avalia: "os escritores românticos, talvez, nunca chegarão tão longe no excesso, no entanto alguns volumes formam, por si só, um repertório de cenas atrozes: *Les Contes Bruns*, *Champavert* ou *Les Diaboliques* acrescentam os corações devorados ou profanados, as genitálias lacradas, os corpos degradados"[454].

A trama das sete narrativas que compõem *Champavert, contes immoraux* não apresenta grande complexidade, podendo ser resumida nos seguintes termos: a união de um casal é abalada devido à interferência, geralmente violenta, de um terceiro elemento, que para saciar seu desejo desmesurado, projetado na figura da mulher, infringe as regras sociais,

[453] MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: P.U.F., 1998, p. 5.
"[...] Ainsi, une règle *esthétique*, et non morale, fixe la valeur du crime, décliné dans toutes ses variations sanglantes [...]".
[454] *Idem*, p. 145.
"[...] Les écrivains romantiques n'iront sans doute jamais aussi loin dans l'excès, cependant certains recueils forment à eux seuls un répertoire de scènes atroces: *Les Contes bruns*, *Champavert* ou *Les Diaboliques* additionnent les cœurs mangés ou profanés, les sexes cachetés, les corps dégradés. [...]".

políticas e religiosas. Na maioria dos contos, a mulher aparece como uma vítima deste vilão, somente em duas narrativas, *Don Andréa Vésalius l'anatomiste* e *Passereau l'écolier*, ela figura como sua cúmplice. Uma das imoralidades denunciadas nos contos de Pétrus Borel consiste na impunidade da qual desfrutará, na maioria dos casos, este terceiro indivíduo ou o executor do mal. Contudo, Borel não se limita a apresentar exemplos do "escândalo do Mal", pondo em discussão preocupações típicas de sua época, como a pena de morte, as políticas de colonização e a união livre. Na edição de 2002 de *Champavert*, Jean-Luc Steinmetz alerta para a manifestação de uma frenética conjunção entre morte e erotismo, responsável por particularizar a denúncia dos opróbrios sociais, empreendida por Pétrus Borel. Steinmetz reflete sobre tal conjunção sádica, no trecho a seguir:

> [...] Cada narrativa, embora nunca descreva o ato sexual, o contém e encontra nesse não-dito sua fonte energética. Os oponentes estão todos em busca de uma mulher. Por duas vezes, eles recorrem ao estupro. [...]
> [...] os *Contos imorais* se comprazem em mostrar as conseqüências, freqüentemente desastrosas, da ligação amorosa e a espécie de punição fatal que abate o prazer. [...] Não basta dizer que a morte consiste na exemplar cláusula final deste prazer. É necessário observar o caráter dessa morte que, quase sempre, sanciona o amor. (Alguns protagonistas) são vítimas de sua paixão e sucumbem por não ter mensurado a desordem que ela implica no equilíbrio da vida social. [...][455]

José Domingos Morais, por sua vez, destaca mais duas imoralidades ostentadas em *Champavert,* além da impunidade reservada ao executor do Mal: a primeira, "que se poderia dizer mais discreta porque os exemplos abundam nas literaturas, consiste na destruição do amor. [...] (A outra) e mais sinistra imoralidade é o uso dos privilégios sociais para consumar ou facilitar a consumação do Mal"[456]. Desta forma, no volume de contos imorais, o mal encontra justa personificação na figura do comerciante ou do burguês, malfeitor caracterizado

---

[455] *Opus cit.*, p.24-25.
"[...] Chaque nouvelle, bien qu'elle ne décrive jamais l'acte sexuel, le contient et trouve dans ce non-dit sa source énergétique. Les opposants sont tous en quête d'une femme. Par deux fois, ils se livrent à un viol. [...] les *Contes immoraux* se plaisent à montrer les issues souvent désastreuses de la liaison amoureuse et l'espèce de punition inéluctable qui frappe le plaisir. [...] Il ne suffit pas de dire ici que la mort en est l'exemplaire clausule finale. Il faut observer le caractère de cette mort qui presque toujours sanctionne l'amour. [...] des êtres victimes de leur passion et qui périssent pour n'avoir pas mesuré quel désordre elle implique dans l'équilibre de la vie sociale. [...]".

[456] MORAIS, José Domingos. "Prefácio". In: *Champavert: contos imorais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 14.

pela frieza e pelo egoísmo, assim como nos corruptos representantes da lei como rei, juízes, acusadores públicos, inspetores de polícia, prefeitos, notários, colonizadores e religiosos. Após os esclarecimentos referentes à composição de *Champavert*, a trama de cada narrativa será apresentada resumidamente. Verifica-se que os títulos dos contos seguem o mesmo esquema de organização, contando com o nome de um dos protagonistas, seguido de um atributo ou função.

A narrativa inaugural do volume, intitulada *Monsieur de l'Argentière, l'Accusateur*, se desenrola durante os primeiros anos do Império napoleônico e apresenta o sofrimento e a injustiça que recaem sobre a heroína Apolline. Esta é enganada e violentada por Argentière, amigo de seu noivo Bertholin, prefeito da cidade. Em uma noite escura e ciente de que Bertholin estava viajando, Argentière finge ser o noivo de Apolline, altera o tom de voz e, jurando-lhe amor eterno, a estupra. Pela manhã, Apolline descobre que foi enganada e conhece a face de seu malfeitor, caracterizada por olhos cavernosos e cabelos cor de fogo. Em conseqüência deste estupro, a heroína engravida e, em seguida, é desonrada, agredida e abandonada por seu noivo, que, ao retornar da viagem, a encontra grávida. Sem nenhum tipo de amparo, Apolline vive na mais profunda miséria, enlouquece e ao dar à luz, lança o bebê nas águas de um esgoto. Seguindo o rastro de seu sangue, os policiais encontram a bela jovem, desfalecida em seu apartamento, conduzindo-a, em seguida, a um asilo psiquiátrico. Após se recuperar física e mentalmente, Apolline é encaminhada à justiça e condenada, com requintes de frieza, por um acusador de olhos cavernosos e cabelos ruivos. O epílogo do conto é marcado pela decapitação da heroína em praça pública, acontecimento descrito como um grande espetáculo esperado pela multidão.

A trama de *Jaquez Baraou, le charpentier*, ambientada em Cuba (Havana), figura como a mais simples de todo o volume. Trata-se do fim da amizade entre dois negros, Baraou e Juan Cazador, já amargurados pela condição de escravos. O desentendimento é motivado

pelo feroz ciúme de Baraou por sua mulher Amada. Disputando o amor da bela negra, os dois amigos, exaltados pela embriaguez e em posse de facões agrícolas, lutam até a morte, animados por uma ferocidade bestial. Ao fim da narrativa, os corpos dos negros, abandonados na rua e já em estágio de putrefação, constituem objeto de uma descrição grotesca e nauseabunda. À noite, um comerciante tropeça nos corpos e, constatando que eram apenas cadáveres de negros, passa adiante.

Don Andréa Vésalius l'anatomiste reconstitui, de forma carnavalizada, a história do célebre anatomista do Renascimento que, sob a proteção do rei da Espanha Filipe II, contribuiu expressivamente para o avanço da medicina, sobretudo no que concerne às técnicas de dissecação. O velho e impotente anatomista se casa com a jovem e bela Maria, que o trai, diversas vezes e com homens diferentes, visto que, após o primeiro encontro, seus amantes desaparecem. Ciente da traição de sua mulher, Vésale proporciona-lhe uma morte lenta, adicionando pequenas doses de veneno em suas refeições e, na cena final da narrativa, arrasta a jovem até o seu laboratório, mostrando-lhe os corpos dos seus amantes, em pedaços, em baús de formol. Após a morte de Maria, que não suporta este teatro de horrores e sofre uma crise cardíaca, Vésale utiliza o corpo da mulher em experiências científicas. O narrador conclui que o casamento do anatomista contribuiu bastante para o avanço da ciência, citando, em seguida, a grande obra deixada por ele: *De corporis humani fabrica* (1562).

Three Fingered Jack, l'obi se passa na Jamaica, por volta de 1832, época da colonização inglesa. Para compor o herói Jack, um negro fugitivo e feiticeiro, Borel reelabora dados factuais, visto que a história deste negro é relatada pelo desconhecido Doutor Mosely, no *Treatise of Sugar*, escrito por volta de 1780. Os colonizadores, temendo revoltas e ataques liderados por Jack, oferecem uma alta quantia por sua cabeça. Movidos pela cobiça, os próprios negros caçam e matam Jack, desfilando pela ilha com sua cabeça, fincada em uma lança. Em seguida, os assassinos são mortos pelo personagem feminino da trama, Abigail,

uma negra bela, dócil e sonhadora, mas que, ao tomar posse do patuá do herói, adquire sua ferocidade e seus poderes de feitiçaria.

Em *Dina la belle juive*, Borel nos apresenta a atmosfera de castelos, crimes e vinganças da Idade Média. O nobre Aymar de Rochegude se apaixona e se casa com a bela judia, mas, logo após a cerimônia, deve voltar ao castelo do pai, para resolver questões legais e pedir a benção para sua união. O pai tirânico do protagonista não aceita o casamento do filho com uma herética e, inventando pendências e problemas sucessivos, mantém o filho, durante meses, em sua companhia. Abatida e melancólica pela ausência do amado, Dina, após estes meses de clausura e solidão, decide fazer um passeio de barco, seguindo o conselho de seus pais. Neste passeio, o remador rouba suas jóias, lhe põe uma mordaça, amarra pés e mãos com cordas, estupra-a e, em seguida, lança a vítima no lago, submergindo, por várias vezes, seu corpo com um arpão, até que o afogamento se conclua. Quando consegue fugir do castelo de seu pai, Aymar retorna à cidade de Dina, Lyon, exatamente no dia em que os judeus realizam a cerimônia de sepultamento da heroína. Aymar pede que o coveiro alargue a cova e estoura os miolos com a pistola que trazia.

Passereau l'écolier constitui a narrativa mais longa do livro e se desenrola na França, em torno dos anos de 1830, época contemporânea à publicação. O protagonista Passereau desencadeia uma crise de *spleen*, ao descobrir que a amada Philogène o trai com um coronel. Certa noite, Passereau leva Philogène a um bosque, que conduzia ao cemitério, e a lança em um poço, assistindo a seu afogamento e morte. Desejando, ardentemente, encontrar a morte também, mas sendo fraco, desajeitado, míope e preguiçoso demais para se suicidar, o herói procura um célebre carrasco de Paris e implora para ser levado à guilhotina. O carrasco recusa a proposta, afirmando que só agia dentro dos padrões da lei, então, Passereau deveria primeiro passar pela polícia, pelo tribunal, ser condenado e esperar a data marcada para ser guilhotinado. Não podendo esperar os trâmites legais, Passereau procura o amante de

Philogène, o coronel Vogtland, entretanto, em vez de propor o clássico duelo, os dois apostam suas vidas em um jogo de dominó, realizado em uma mesa de bar, após comerem e beberem bastante. Passereau perde o jogo e exige que seja morto com tiros na cabeça e no coração.

O último conto do volume, *Champavert le lycanthrope*, consiste em um funesto caso de amor, protagonizado pelo casal Champavert e Flava. Esta se entrega ao amado antes de oficializar o casamento, contrariando as conveniências e a moral cristã. Os amantes tornam-se, então, vítimas da própria paixão, pois, para salvaguardar a honra da heroína perante a sociedade, afastando qualquer suspeita quanto à sua castidade, o casal decide sacrificar o fruto desta união ilegítima. A partir deste infanticídio, o pessimismo e a revolta de Champavert contra a sociedade são acentuados, e Flava, por amor, desespero ou remorso, obriga o herói suicida a jurar que a mataria antes de ir ao encontro da morte. O leitor só tomará conhecimento do infanticídio ao final da narrativa, até então, a morbidez manifestada pelos amantes pode ser interpretada como um forte *mal de vivre* ou *spleen*, proveniente do drama de uma união impossível. O epílogo do conto é marcado por uma crise de fúria de Champavert, que o impulsiona a pôr fim à vida de Flava, cravando um punhal em seu peito e, em seguida, a acabar com a própria vida, através do mesmo procedimento. O herói deste conto, *alter ego* de Pétrus Borel, personifica a nuance fóbica e revoltada do frenesi boreliano. No segundo capítulo do conto, o perfil misantropo do herói se manifesta violentamente, pois, antes de se suicidar, para não deixar herança alguma, Champavert destrói seu quarto e todos os seus pertences, com um riso diabólico nos lábios. O narrador justifica esta atitude do personagem destacando que ele sofria de uma aguda misantropia licantrópica.

Com base neste breve resumo das narrativas, conclui-se que, tendo por cenário diferentes épocas e países, e animado por protagonistas de várias raças, profissões e culturas, *Champavert* põe em cena a atrocidade do real, a prosperidade do vício, logo, o triunfo do mal. Verifica-se a opressão brutal e irremediável da virtude, bem como a instauração de uma

aristocracia “às avessas”, composta por corruptos e devassos representantes da lei. Todavia, “se Borel se compraz a expor a virtude perseguida, também desvela as conseqüências de tal perseguição: novos crimes. [...] De modo que seus contos imorais ensinam que nenhuma virtude resiste às injúrias da sociedade. Um reviramento ousado acontece na obra”[457] e a imoralidade, estampada no título do volume adquire contornos mais fortes e complexos. No que concerne à classificação de *Champavert* como um dos mais completos e atrozes catálogos de cenas de crime e sangue, de acordo com Marcandier-Colard, uma pertinente observação desenvolvida por Olivier Rossignot desvela peculiaridades da violência boreliana:

> No tipo de cena em que Barbey d’Aurevilly insiste na mutilação do coração transpassado, Borel não focaliza as penetrações do arpão na carne, mas a animosidade do remador, que afunda o corpo de Dina, “cada vez que ele sobe à superfície do lago”. Ele se interessa mais pela atrocidade do ato criminoso (fundo) que pelos detalhes do crime (forma). Na obras de Borel, a violência tem sempre uma utilidade, o recurso ao horror é legitimado pela revolta. O parto de Apolline, a morte do bebê (de Champavert e Flava), o fim sórdido de Dina são justificados, certamente, menos pelo prazer da *mise en scène* do que pela vontade de conduzir o público a uma tomada de consciência. O drama domina o horror boreliano.[458]

Desse modo, as subversões e violência da prosa frenética de Pétrus Borel encontram fundamento em uma organização social injusta e corrupta, assim como na natureza cruel e opressora das relações humanas. Neste ponto, a licantropia do autor atinge significação plena, ecoando a máxima de Plauto[459] de que o homem é lobo do homem (*Homo homini lupus*). Esta constitui uma das singularidades do frenesi boreliano, visto que aqueles dos seus pares que cederam aos excessos do frenesi, como Théophile Gautier e Philothée, buscam legitimação

---

[457] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel, un auteur provisoire*. Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 74.
“Borel, s’il se plaît à montrer la vertu persécutée, dévoile aussi les conséquences d’une telle persécution: de nouveaux crimes. [...] de sorte que ses Contes immoraux enseignent qu’aucune vertu ne résiste aux injures de la société. Un retournement hardi se produit dans l’œuvre. [...]”.

[458] ROSSIGNOT, Olivier. *Pétrus Borel, l’écriture du mal*. Thèse sous la direction de Michel Crouzet, soutenue à Paris IV-Sorbonne, vol.1, 2000, p. 48.
“Là où Barbey d’Aurevilly insiste sur la mutilation du cœur transpercé, Borel ne s’attarde pas sur les pénétrations du harpon dans la chair mais sur l’acharnement du batelier qui repousse sous l’eau le corps de Dina « chaque fois qu’il remonte à la surface ». Il s’intéresse plus à l’atrocité de l’acte criminel (le fond) qu’aux détails du crime (la forme). Chez Borel, la violence a toujours une utilité, le recours à l’horreur est légitimé par la révolte. L’accouchement d’Apolline puis la mort du bébé, la fin sordide de Dina obéissent certainement moins à une mise en scène complaisante qu’à la volonté d’amener le public à une prise de conscience. Le drame domine l’horreur borélienne.”

[459] Cf. PLAUTO. *Asinaria*, ato II, cena IV.

nas manifestações satânicas e no fantástico hoffmanesco, em voga desde 1830. A legitimação do horror e da violência proposta por Borel encontra, no marquês de Sade, seu principal modelo. Em argumentações preliminares ao texto de *Justine*, o Divino Marquês propunha a seguinte questão: "uma vez que [...] existe uma classe de homens para a qual a perigosa tendência libertina determina perversidades tão assustadoras quanto aquelas que os antigos autores usavam para macular fabulosamente seus Ogros e Gigantes, por que não preferir a Natureza à Fabula?"[460]. Sade assinala, então, seu distanciamento do recurso ao sobrenatural, peculiar aos romances de Ann Radcliffe, sobretudo o sobrenatural explicado, e aos pactos diabólicos, que consagrarão o autor de *The Monk*. Seguindo a linha argumentativa do marquês libertino, Pétrus Borel privilegia igualmente a natureza, em detrimento do fantástico[461], como comprova esta passagem do prefácio de *Champavert*:

> Nada direi sobre a pena de morte, muitas foram as vozes eloquentes que, após Beccaria, a fustigaram. Mas levantar-me-ei contra a testemunha de acusação, apregoarei sua infâmia, cobri-la-ei de vergonha! Alguém pode imaginar-se como testemunha de acusação?... Que horror! Só a humanidade pode dar semelhantes exemplos de monstruosidade! Existe exemplo de barbárie mais refinada, mais civilizada, do que a testemunha de acusação?... Em Paris existem duas cavernas, uma de ladrões, a outra de assassinos. A dos ladrões é a Bolsa, a dos assassinos o Palácio de Justiça.[462]

Conclui-se que o elevado e destemido investimento de Borel nos postulados do romantismo frenético busca legitimação na defesa de uma filosofia pessimista, calcada nos moldes daquela sustentada pelo Divino Marquês. Como pontua Anthony Zielonka, "Borel não acredita na possibilidade do progresso; é sua visão da desigualdade e da injustiça sociais e da

---

[460] SADE. "Feuillet préliminaire du t. I de *Justine ou les Malheurs de la vertu*" apud MILNER, Max. *Le Diable dans la littérature française*. *De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: José Corti, t. I, 1960, p. 187-188.
"[...] puisque, [...] il existe une classe d'hommes pour laquelle le dangereux penchant au libertinage détermine des forfaits aussi effrayants que ceux dont les anciens auteurs noircissaient fabuleusement leurs Ogres et leurs Géants, pourquoi ne pas préférer la Nature à la Fable ?".

[461] Em sua dissertação de mestrado, Vicky Gautier sustenta a aproximação, e até mesmo o enquadramento, do frenesi romântico ao gênero fantástico. À luz de definições recentes e amplificadas, sobretudo a de Nathalie Prince (*Le fantastique*, Paris, Armand Collin, 2008), Vicky Gautier concebe o fantástico como um tipo literatura caracterizado pela irrupção de um elemento perturbador em um real mimético, suscitando inquietação, escândalo ou terror. Segundo a autora, a prosa frenética de Borel integraria a categoria do "fantástico do monstruoso moral". Cf. GAUTIER, Vicky. *La subversion en tout genre: étude des contes immoraux de Pétrus Borel*. Mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Chicoutimi, juin 2009.

[462] *Opus cit*., p.269.

ineficácia da ação que motiva estas máximas pessimistas"[463]. Assim, a conjunção da representação do horror e da violência com convicções genuinamente pessimistas e revoltadas conferem à prosa frenética de Pétrus Borel uma profundidade ímpar, justificando a classificação do autor como o principal representante do frenesi romântico do Pequeno Cenáculo. *Feu et Flamme* (1833), de Philothée O'Neddy, e *Albertus, ou l'âme et le péché* (1833), de Théophile Gautier, consideradas outras relevantes produções frenéticas do grupo, publicadas no mesmo ano que *Champavert*, não manifestam defesa e investimentos expressivos no gênero. Em *Albertus,* Gautier já empreende uma paródia à representação do horror e às entidades demoníacas do frenesi e do *roman noir*. No prefácio do volume, Gautier qualifica suas poesias "como uma obra pia e meritória pelo estilo empregado, assim como uma obra de arte e de fantasia, onde não se faz referência a paixões mesquinhas e onde nenhuma torpeza foi explorada, em nome do sucesso"[464]. As poesias de *Feu et flamme* põem em cena paroxismos estéticos tipicamente frenéticos, como descrições escatológicas e assustadoras, paisagens nefastas, seres diabólicos e rituais de orgia macabra. Entretanto, no prefácio do volume, após anunciar seu profundo desprezo pela ordem social e pelo seu excremento, a ordem política, e de inserir sua obra na cruzada metafísica contra a sociedade, iniciada pelos primeiros românticos, Philothée O'Neddy, paradoxalmente, declara:

> Este volume não tem outra pretensão que não aquela de compor um feixe de meus melhores ensaios de aprendiz; os quais consistem apenas em devaneios passionais e em estudos artísticos. É verdade, porém, que se encontram, aqui e ali, fortes marcas de licantropia, alguns anátemas contra as lepras sociais: mas, seria equivocado considerar ao pé da letra estas manifestações, que são apenas, em sua maioria, arrebatamentos fogosos. – Seria errôneo considerá-las como a expressão absoluta de meus verdadeiros sentimentos.[465]

---

[463] ZIELONKA, Anthony. "Les préfaces, prologues et manifestes des *Petits Romantiques*". In: *Romantisme*, n. 59, 1988, p.73.
"Borel ne croit pas à la possibilité du progrès; c'est sa vision de l'inégalité et de l'injustice sociales et de l'inefficacité de l'action qui provoque ces maximes pessimistes [...]".

[464] GAUTIER, Théophile. *Albertus, ou l'âme et le péché. Légende théologique*. Paris: Paulin 1833, p. I.
"[...] une œuvre pie et méritoire par la prose qui court, qu'une œuvre d'art et de fantaisie où l'on ne fait aucun appel aux passions mauvaises, où l'on n'a exploité aucune turpitude par le succès. [...]".

[465] O'NEDDY, Philothée. *Feu et flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833, p. XIII.
"[...] Ce volume n'a pas d'autre prétention que celle d'être le faisceau de mes meilleures ébauches d'écolier; lesquelles consistent simplement en rêveries passionnées et en études artistiques. Il est bien vrai cependant qu'on y trouve çà et là quelques fortes empreintes de lycanthropie, quelques anathèmes contre les lèpres sociales: mais

Destaca-se que, ao se referir às "marcas de licantropia" em sua obra, O'Neddy parece vincular sua filiação aos excessos do frenesi à convivência com Pétrus Borel, justificando-se, assim, perante críticos e público. Finalmente, a configuração do frenesi representado em *Champavert* não se limita ao repertório de cenas de horror e de violência, à filiação à estética sadiana e à filosofia pessimista do autor, abrangendo igualmente nuances de ironia e de humor negro. Estes elementos têm por função atenuar a comoção de sentimentos incitada pelas ações e descrições frenéticas, bem como instaurar um jogo na obra e com a obra, indiciando o distanciamento e a autarquia do autor. Como foi dito na seção anterior, as produções frenéticas do Pequeno Cenáculo se singularizam pela adição do tom irônico à representação de cenas violentas, macabras e escatológicas. Pierre Schoentjes[466] defende a subdivisão da ironia em quatro grandes tipos: a ironia socrática, uma postura de conversação encarnada por Sócrates, que aponta para a anterioridade da atitude irônica com relação à figura de retórica; a ironia do "destino" ou ironia de situação, associada a uma postura de desencanto e ceticismo, e composta por índices como a peripécia (acontecimento imprevisto, que remete a *coup de théâtre*), a ironia dramática (saber do espectador superior ao do personagem) e a parábase; a ironia verbal, definida nos manuais de retórica, relativa a uma preterição ou uma antítese, desenvolvida de forma expressiva no discurso do orador; e a ironia romântica, associada aos postulados estéticos do romantismo alemão. Apenas esta última será considerada na presente tese, dando conta do escárnio *Jeune-France* e do jogo como a obra, presentes em *Champavert*.

O conceito de ironia romântica corresponde à tradução da expressão alemã *romantische ironie*, não remetendo, cronologicamente, ao período do romantismo francês. Ao contrário da ironia retórica, relacionada às particularidades do estilo, a ironia romântica constitui uma noção de cunho filosófico, utilizada como sinônimo de liberdade de criação. A

---

on aurait tort de prendre au pied de la lettre ces manifestations, qui ne sont, pour la plupart, que des boutades fougueuses. – On aurait tort de les regarder comme l'expression absolue de mes véritables sentiments. [...]".

[466] Cf. SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Seuil, 2001.

expressão surge em 1797, com os estudos de Friedrich Schlegel acerca dos princípios de autonomia da arte e, posteriormente, apresentados em *Athenaeum* (1800). Um dos princípios fundamentais da ironia romântica corresponde a uma síntese de contrários, originando uma nova e imprevisível representação do mundo exterior, transformado pela arte.

Com relação à reivindicação de liberdade artística, o conceito de ironia romântica permite à instância criadora um distanciamento da obra, por meio da autoparódia e da parábase permanente. Retomando a definição de Schlegel, Bourgeois destaca o potencial da ironia romântica em termos de "autolimitação, quer dizer, o resultado de autocriação e de autodestruição. De fato, trata-se de um princípio crítico, no interior da própria criação, um distanciamento que permite dominar a matéria, ultrapassando as condições de todo ato poético"[467]. Tal distanciamento, que poderia culminar com um processo de aniquilamento da obra, objetiva assinalar o caráter factício da representação literária, instaurando um mecanismo de ruptura da ilusão. Desta forma, a ironia romântica aparece como fator de autonomia da arte, considerada como realidade própria e figurando, ao mesmo tempo, como valor supremo e não-valor absoluto. Percebe-se que o conceito se expande, designando a realidade através da analogia do mundo com um teatro. Assim, por instaurar um jogo na obra, verifica-se a recorrência de temas como espelho, sósias, mascarada e teatro de marionetes. Neste jogo universal, o ironista não se comporta como simples espectador, ele faz parte do jogo cênico, portando, entretanto, uma máscara translúcida, de modo a guardar a lucidez necessária para se distanciar do personagem representado e distinguir sua postura daquela do hipócrita ou do ingênuo, que não decodifica as regras do jogo irônico.

Em *L'ironie littéraire*, Philippe Hamon, focalizando o século XIX francês, associa a ironia romântica à representação de um real polifônico, caracterizado por um embaralhamento

[467] BOURGEOIS, René. "Du poète ironique à l'ironie poétique". In: *Littératures*, n. 33, 1995, p. 53.
"[...] L'ironie romantique [...] est, selon la définition elliptique mais juste de F. Schlegel, 'autolimitation, c'est-à-dire le résultat de l'autocréation et de l'autodestruction'. En fait, il s'agit d'un principe critique à l'intérieur de la création même, un détachement qui permet de dominer la matière en surmontant les conditions de tout acte poétique [...]".

de poses e de lugares de enunciação. Segundo Hamon, "não se trata mais de uma hierarquia de vozes dominada por um Verbo e por algum lugar de enunciação unitário ('o mago', 'o profeta', 'o vidente'): entra-se na era do *charivari* generalizado [...]"[468]. O fracasso dos movimentos revolucionários de 1830 e de 1848 aparece como fator que justifica a fortuna dos termos *blagueur* (ironista), *blague* e *dupe* (que substitui *naïf*) entre os românticos franceses, remetendo à desilusão e ao *spleen* peculiares à época. A ironia romântica, marcada por um jogo camuflado, atua como manifestação literária da *blague*, intrincando campos semânticos e instaurando uma não-diferenciação generalizada de sentido.

A "chave" do jogo irônico instaurado em *Champavert* encontra-se no prefácio do livro, na apresentação do personagem-título como *alter ego* de Pétrus Borel. Assim, o suicídio fictício do autor constitui a primeira tendência da obra à autoparódia. O narrador do prefácio, apresentando-se como portador da difícil missão de "desenganador" (*détrompeur*), na verdade, institui a ironia estrutural do volume. Desta forma, a própria função desmistificadora da obra é ironizada, por meio de um bizarro jogo de simulação e mistificação. Em tom ironicamente pedagógico e moralista, o narrador empreende a suposta missão de trazer a verdade ao público:

> É sempre uma penosa ocupação desiludir alguém, é sempre uma penosa tarefa retirar do público os seus doces enganos, as mentiras a que se habituou e a que deu a sua fé. Nada é mais perigoso do que cavar um vazio no coração do homem. Jamais me hei-de-aventurar em tão escabrosa missão. Acreditai, acreditai, abusai de vós próprios, deixai-vos (enganar)! O erro é quase sempre amável e consolador. Apesar de todo este distanciamento, a minha religiosa sinceridade obriga-me hoje a desmascarar um embuste, felizmente sem importância, o uso de um pseudônimo. Pétrus Borel, o rapsodo, o licantropo, matou-se (e), para falar a verdade que vos foi prometida, digamos antes que o pobre moço se encobria com este cognome por ele adotado ainda mal saíra da infância. Poucos dos seus camaradas chegaram a conhecer o seu verdadeiro nome e nenhum soube jamais a causa deste disfarce. Terá assim procedido por necessidade ou por bizarria? É questão cuja resposta inteiramente se ignora. [...] Tal como estabelecemos no título deste livro, o seu verdadeiro nome era Champavert. [469]

---

[468] *Idem*, p. 132-133.
"[...] Plus question d'une hiérarchie de voix dominée par un Verbe et par quelque site d'énonciation unitaire ('le mage', 'le prophète', 'le voyant'): on entre dans l'ère du charivari généralisé[...]".
[469] *Opus cit*., p. 245-246.

No primeiro conto de *Champavert, Monsieur de L'Argentière, l'accusateur*, percebe-se, inicialmente, apenas a manifestação da ironia trágica e de uma ironia de segundo grau, marcada por um vago tom paródico. Esta é desenvolvida no diálogo entre Argentière, o vilão, e Bertholin, o noivo de Apolline. Após uma sucessão de elogios excessivos a Napoleão e suas conquistas sangrentas, Bertholin relata ao acusador Argentière o prazer que sentiu durante um jantar, na *Place de la Grève*, vendo cair uma cabeça a cada garfada. A ironia trágica se refere ao fato de que Argentière, estuprador de Apolline e responsável por seu infortúnio, aparece como o acusador do tribunal que a condena à morte. Entretanto, os títulos dos capítulos em inglês e em latim indiciam a realização de um jogo com a obra. A ironia é evidente nos capítulos "*Moïse sauvé des eaux*", quando o bebê de Apolline, jogado nas águas do esgoto, é encontrado por policiais, e "*Very wel*", que antecipa a exclamação de um inglês, na cena final do conto, ao assistir de uma sacada, alugada por 500 francos, à execução da heroína.

Em *Jaquez Barraou, le charpentier*, constata-se uma manifestação discreta da ironia. A trama se fundamenta no perfil selvagem e violento do herói que, motivado pelo ciúme, pelo *regard trompeur*, luta até a morte com o amigo Juan. Os títulos dos capítulos em espanhol, tais como "*Pesadumbre y conjuracion*", "*El corazon no es traydor*", dotados de uma ingenuidade artificial, figuram como traços de ironia. Como pontua René Bourgeois, no último capítulo, "*A las oraciones*", "Borel introduz uma pequena cena em contraponto irônico da trama patética: enquanto Jaquez Barraou e seu adversário lutam até a morte, o ângelus soa"[470]. Neste momento, os adversários se separam, ajoelham, rezam e, em seguida, continuam a luta com facões e se matam.

Na narrativa *Don Andréa Vésalius, l'anatomiste*, o jogo irônico manifesta-se de forma patente, tanto pela retomada paródica da história do célebre cientista, como pelas intervenções

[470] BOURGEOIS, René. "Pétrus Borel". In: ___. *L'ironie romantique*. Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 68.
"[...] Borel introduit une petite scène en contrepoint ironique de la trame pathétique: tandis que Jaquez Barraou et son adversaire se battent à mort, l'angélus sonne [...]".

do autor. Os títulos dos capítulos em latim anunciam as sucessivas fases da trama narrativa, pulverizando a expectativa dos leitores. No capítulo "*Quod legi non potest*" (Capítulo que não pode ser lido), especificamente, após descrever o fiasco sexual de Vésale, na noite de núpcias, o narrador quebra a neutralidade da enunciação, alertando as jovens francesas, em tom pretensamente sério, quanto ao perigo e à frustração de desposar um erudito ou um membro da Academia.

O conto *Three Fingered Jack l'obi* apresenta uma sorte de *charivari* linguístico, caracterizado por interferências do inglês, do espanhol e do dialeto jamaicano, na narração em francês. Jack, recebendo a qualificação de licantropo, peculiar ao autor, figura como um *alter ego* selvagem de Pétrus Borel. Nesta narrativa, as intervenções do autor são ainda mais frequentes e, no capítulo "*Tiresome chapter*", classificado como pedante e fastidiosamente acadêmico, a ação é interrompida por uma longa digressão, relativa à análise etimológica do termo *obi*. É possível afirmar que a narrativa como um todo constitui uma macroestrutura da *blague*. Trata-se do mais simples procedimento do jogo irônico, o discurso que contém sua própria negação. Champavert-Borel apresenta-se como uma testemunha das aventuras vividas por Jack e sustenta a legitimidade da história. Entretanto, ao final do conto encontra-se esta confissão: "Quando eu disse que me encontrava em Spanishtown, no momento em que Sam e Reeder passaram, isso não era verdade, eu menti!..."[471]. Esta propriedade da ironia é classificada por Maingueneau como *reflexividade*, discurso que se refere ao ato enunciativo. Em enunciados irônicos deste tipo, "a enunciação se coloca e se destrói ao mesmo tempo para afirmar obliquamente o poder do enunciador e de seu código de linguagem"[472]. Logo, o uso da ironia permite ao escritor definir um público qualificado, capaz de decodificar o enunciado irônico como mensagem indireta.

---

[471] BOREL, Pétrus. "Three Fingered Jack, o obi". In: *Champavert: contos imorais*. Lisboa: assírio & Alvim, 2006, p. 106.
[472] MAINGUENEAU, Dominique. *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 191.

Em *Dina, la belle Juive*, narrativa essencialmente grave e funesta, o contraponto irônico consiste na relação entre os títulos dos capítulos e as epígrafes, visto que, como aponta Bourgois, "as epígrafes todas têm um tom sentencioso e nobre, enquanto os títulos, por sua rudeza, às vezes cacofônica, evocam um mundo teatral e cômico."[473]. Jean-Luc Steinmetz, no prefácio da edição 2002 de *Champavert* considera que "a ironia boreliana se traduz preferivelmente na forma. Ela é representada pela disposição das narrativas, pelas múltiplas alusões referenciais, pela fragmentação quase abusiva das histórias"[474].

Passereau l'écolier consiste em uma das mais completas manifestações da ironia romântica, na prosa de ficção de Pétrus Borel. Logo no início do conto, percebe-se que o autor constrói uma autoparódia, através da apresentação dos personagens Albert e Passereau. A partir da descrição dos trajes negros, do cachecol vermelho, dos longos cabelos e do porte castelhano dos personagens, é delineada a alusão satírica ao próprio autor e a Théophile Gautier. Neste conto, um dos alvos da ironia e da paródia é o discurso amoroso, o romance sentimental, que funciona como uma sorte de anti-espelho. No sexto capítulo, o herói Passereau escreve uma carta à Câmara dos deputados para propor a construção de uma "máquina de suicídio", subvertendo ironicamente os artigos do *juste-milieu*. Verifica-se, igualmente, a manifestação da ironia formal, uma associação paródica entre os títulos e um tipo de resumo rocambolesco, ou até mesmo incoerente, do capítulo que figura em seguida. O resumo jocoso do último capítulo, apresentado abaixo do subtítulo "*Fim muito natural*", contém grande potencial irônico, visto a referência clara ao trabalho de criação e de composição da estrutura narrativa:

> Capítulo que pode parecer como excessivo e que o leitor poderia dispensar. Quando digo leitor, falo hipoteticamente, pois seria presunçoso de minha

[473] *Opus cit.*, p. 71.
"[...] les épigraphes ont toutes un ton sentencieux et noble, tandis que les titres, par leur rudesse parfois cacophonique, évoquent un monde théâtral et comique. [...]".
[474] *Opus cit.*, p. 22.
"[...] l'ironie borélienne se traduit préférablement dans la forme. Elle est signifiée par la mise en place des récits, par les multiples appels référentiels, par la fragmentation presque abusive des histoires [...]".

> parte pensar haver um só, ainda que fosse russo. Mas sem ele, a história de Passereau teria sido imoral. É sempre necessário que o crime receba um castigo.[475]

O último conto, *Champavert, le lycanthrope*, figura como peça central do jogo irônico instaurado pela obra, dado que o herói é apresentado, no prefácio, como autor do livro. Champavert encarna o arquétipo do ironista, associado à figura de Sócrates, destruindo a ilusão das aparências. A função de desenganador, assumida por Champavert-Borel, remete ao poder de visão potencializado do ironista, capaz de desvelar a mentira vital, denominada pelos alemães como *Lebenslüge*. Ao contrário de Hoffmann, Borel não cria outro mundo, situado atrás do espelho da realidade. Os personagens que, como Champavert, conseguem rasgar o véu da ilusão e ver além das aparências estão condenados à destruição.

Em última instância, detecta-se a manifestação da ironia romântica no próprio estilo e no rígido esquema dos contos imorais. Em *Pétrus Borel, un auteur provisoire*, Steinmetz conclui que Borel "só põe em cena futuros cadáveres e suas histórias são narradas, sobretudo, para nos conduzir ao grave afrontamento, que destruirá os personagens. Ele elabora várias combinações, mas cobiça o mesmo resultado; ele registra os diversos modos pelos quais um corpo se decompõe"[476]. Christine Marcandier-Colard avalia que a "escritura homicida" desenvolvida em *Champavert* constitui uma subversão irônica da forma, do processo de criação, da figura do autor e do lugar do leitor. Considerando a rigidez do esquema narrativo, a autora argumenta que "esta maneira de conduzir a narrativa, exibindo sua trama, sublinhando o artifício de um destino romanesco, seu caráter previsível, sua simples função de vetor da violência e da emoção do leitor, também constitui uma forma de ironia"[477].

---

[475] BOREL, Pétrus. "Passereau, o estudante". In: ___. *Champavert: contos imorais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 204.

[476] *Opus cit*., p. 77.
"Borel [...] ne met au jour que de futurs cadavres et ses histoires sont principalement narrées pour nous mener à l'affrontement pernicieux qui détruira les personnages. Il élabore plusieurs combinaisons, mais convoite le même résultat ; il enregistre les divers modes selon lesquels un corps se défait. [...]".

[477] *Opus cit*., p.265-266.

Paralelamente à ironia romântica, o tom de pilhéria presente em *Champavert* se compõe de propriedades do humor negro, conceito formulado por André Breton, em *Anthologie de l'humour noir* (1940). Trata-se de uma manifestação de humor inusitada e de cunho libertário, particularizada pela associação do cômico a elementos ou situações lúgubres, violentas ou absurdas. Breton elabora este conceito, com base nas concepções de humor postuladas por Hegel e Freud. No prefácio do volume, Breton qualifica este tipo de humor como uma revolta superior do espírito contra o idiotismo, o chiste sem gravidade e o sentimentalismo desesperado. A *Antologia do humor negro* é composta por quarenta e cinco autores, cabendo a posição dianteira a Jonathan Swift, designado como precursor deste tipo de humor desconcertante, imediatamente seguido pelo marquês de Sade, personagem que encarna este humor de modo superior. Dentre os autores selecionados por Breton constam Pétrus Borel, Lautréamont, Baudelaire, Huysmans, Jarry, Lacenaire, Xavier Forneret, Villiers de L'Isle-Adam, entre outros.

> Compreender o humor negro, para conseguir rir dele, supõe um esvaziamento de nossos significantes habituais. Com o auxílio desta constatação, o cômico lúgubre testado por Swift, a ironia macabra comprovada por Borel, ou ainda, o mau gosto lendário de Baudelaire, que não hesita em perguntar a um burguês qual de suas duas filhas encantadoras ele destina à prostituição, tornam-se bruscamente toleráveis. Por meio destes autores pré-românticos ou românticos realiza-se a passagem, historicamente significativa, da possibilidade ao fato consumado. O que era, até então, considerado como acidental e inaceitável – rir do trágico – entra, a partir daquele momento, na área do pensável.[478]

Após o breve prefácio, os autores e textos selecionados comprovam e ilustram tal categoria de humor, visto que a obra não se organiza como uma sistematização teórica

---

"[...] Cette manière de mener le récit en exhibant sa trame, en soulignant l'artifice d'un destin romanesque, son caractère obligé, sa simple fonction de vecteur de la violence et de l'émotion du lecteur, est encore une forme d'ironie. [...]".

[478] GRAULLE, Christophe. *André Breton et l'humour noir. Une révolte supérieure de l'esprit*. Paris: L'Harmattan, 2000, p. 17.

"[...] Comprendre l'humour noir, afin de pouvoir en rire, suppose donc une mise en vacance de nos signifiants habituels. A la faveur de ce constat, le comique lugubre expérimenté par Swift, l'ironie macabre dont fait preuve Borel, ou encore le mauvais goût légendaire de Baudelaire, qui n'hésite pas à demander à un bourgeois laquelle de ses deux charmantes filles il destine à la prostitution, deviennent brusquement tolérables. À travers ces auteurs pré-romantiques ou romantiques se réalise le passage historiquement signifiant de la possibilité au fait établi. Ce qui relevait jusque-là de l'accidentel et de l'inacceptable – rire du tragique – entre désormais dans l'aire du pensable."

profunda e detalhada, seguida de exemplos de aplicação. A configuração da antologia sugere que "o humor negro é um efeito, uma categoria construída só depois, por uma realidade textual ativada pelo leitor"[479]. A unidade da obra é garantida não só pela recorrência de temas, como o assassinato, mas também pela semelhança de perfis biográficos desencantados e subversivos, pois, como esclarece Christophe Graulle, "o humor não é apenas uma forma literária de contornos variáveis. A noção define, ao mesmo tempo, uma *praxis* escrita e um exercício real desta *praxis*, através de certo tipo de comportamento".[480]

A presença de Pétrus Borel na Antologia é justificada por Breton, através da constatação de que *Champavert* e *Madame Putiphar* "abundam em situações que incitam, concomitantemente, o riso e as lágrimas, em traços nos quais a sinceridade mais dolorosa se une a um senso agudo de provocação, a uma necessidade irresistível de desafio"[481]. A ilustração do frontispício de *Rhapsodies*, na qual Borel segura um punhal voltado para o peito, também constitui objeto de admiração. Tais singularidades estéticas são seguidas por dados biográficos do autor, dentre os quais se destacam a meteórica e paradoxal trajetória de Borel na cena literária, a partida para a Argélia e o cargo de fiscal de colonização assumido, culminando com as circunstâncias insólitas de sua morte, em decorrência de uma insolação. A apresentação de Borel é seguida da reprodução de trechos dos prefácios de *Rhapsodies* e de *Champavert*, ilustrando o republicanismo licantrópico e aversão à sociedade burguesa, peculiares ao autor, e da narrativa *Le croque-mort* (1840), publicada em *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX^e siècle*. O exemplo mais significativo das tiradas de humor negro de *Champavert* e amplamente citado consiste neste pedido de Passereau ao

---

[479] ROSELLO, Mireille. *L'humour noir selon André Breton*. Paris: José Corti, 1987, p. 13.
"[...] l'humour noir est un effet, une catégorie produite après-coup par une réalité textuelle à laquelle un lecteur donne vie".

[480] *Opus cit.*, p. 163.
"[...] l'humour n'est pas seulement une forme littéraire aux contours variables. La notion définit à la fois une *praxis* écrite et une mise en pratique réelle, à travers un certain type de comportement, de cette *praxis*. [...]".

[481] BRETON, André. *L'Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 101.
"[...] Son Champavert, Contes immoraux, [...] son admirable Madame Putiphar [...] abondent en situations qui incitent à la fois au rire et aux larmes, en traits dans lesquels la sincérité la plus douloureuse s'allie à sens aigu de la provocation, à un besoin irrésistible de défi. [...]".

carrasco: -"venho suplicar-vos humildemente... ficaria muito sensibilizado se vós acedêsseis ao meu pedido de querer dar-me a honra e a (prova de) amizade de me guilhotinar"[482].

Pela representação ousada dos postulados frenéticos, assim como pela maestria em conjugar o escárnio *Jeune-France*, a autoparódia, tiradas de humor negro e os efeitos do horror, os contos imorais de Pétrus Borel integram, incontestavelmente, a rara coletânea de obras-primas do romantismo frenético de 1830. Em um julgamento lúcido e seguro, Jules Claretie afirma que "um dos livros mais curiosos, mais bizarros, mais excessivos desta geração de 1830, é certamente *Champavert* de Pétrus Borel, livro sem equivalente, mistificação lúgubre, pilhéria de uma terrível imaginação".[483] Charles Monselet, por sua vez, ressalta que, por meio da licantropia e da mistificação constitutiva de suas narrativas, "Pétrus Borel [...] deixou um nome que é sinônimo do romantismo mais excessivo".[484] Pierre-Georges Castex defende o paroxismo *sui generis* do frenesi boreliano, atentando para determinadas particularidades dos contos imorais:

> O mais digno de atenção neste grupo de "prosadores malditos" que o século não quis levar a sério talvez seja o autor de *Champavert*, Pétrus Borel. Suas epígrafes provocantes, seus títulos de capítulo em inglês, em espanhol, em latim ou em provençal põem o leitor na defensiva; mas, as metáforas picantes, a originalidade violenta de seu estilo o retêm; e, se ler cada narrativa até o fim, ele discernirá, na crueldade perpétua da invenção, a lógica exasperada de uma inteligência lúcida que sondou as chagas da sociedade e os abismos do coração. [...] Seus contemporâneos [...] apresentam, geralmente, menos virulência. [...][485]

---

[482] *Opus cit.*, p. 184.

[483] CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*. Paris : Pincebourde, 1865, p. 61. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.
"Un des livres les plus curieux, les plus bizarres, les plus excessifs de cette génération de 1830, c'est à coup sûr le *Champavert* de Pétrus Borel, livre sans équivalent, mystification lugubre, plaisanterie d'une terrible imagination. […]".

[484] MONSELET, Charles. *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*. Paris : Poulet-Malssis et De Broise, 1857, p. 26. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.
"[...] Pétrus Borel [...] a laissé un nom qui est le synonyme du romantisme le plus outré. [...]".

[485] CASTEX, Pierre Georges. "Frénésie romantique". In: Les *Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 35.
"Le plus digne d'attention de ce groupe de 'prosateurs maudits' que le siècle ne voulut pas prendre au sérieux est sans doute l'auteur de *Champavert*, Pétrus Borel. Ses épigraphes provocantes, ses titres de chapitres en anglais, en espagnol, en latin ou en provençal, mettent le lecteur en défense; mais les métaphores hardies, les trouvailles violentes de son style le saisissent; et s'il lit chaque récit jusqu'au bout, il discerne dans la cruauté perpétuelle de l'invention la logique exaspérée d'une intelligence lucide qui a sondé les plaies de la société et les abîmes du cœur. [...] Ses contemporains, [...] ont généralement moins de virulence. [...]".

Nos meses que sucedem à publicação de *Champavert*, verifica-se que a obra não suscitou o sucesso nem o escândalo desejado. A indiferença e o desagrado do público constituirão o preço a ser pago pelo escritor, que derrubou as fronteiras do verossímil, em nome do frenesi. Apesar da epidemia de cólera que atingira a França em 1832, dos constantes motins pelas ruas de Paris desde a revolução de 1830, a burguesia e os críticos devotos a Luis Filipe I teciam louvores ao pacifismo e à harmonia da Monarquia de Julho. A defesa e a difusão desta ideologia acarretaram no descrédito e no aviltamento de obras como *Champavert*, chamadas de produtos de mentes diabólicas e doentias, compostas unicamente para aterrorizar o público e denunciando "pólipos sociais" imaginários. Em reação à crítica e ao pensamento burguês, Gabriel Laviron[486] redige um artigo exaltando a modernidade e a estética nefasta dos contos de Borel. Laviron destaca a veracidade das narrativas do licantropo e o mérito do escritor em retratar, fielmente, a sociedade de seu tempo:

> [...] nossa literatura satânica, frenética e sanguinolenta é, certamente, a expressão de seu tempo. […] Os *contes immoraux* de *Champavert* fornecem um novo texto a este debate. Por que ainda horror, cadáveres e peripécias sangrentas? […] isto não pertence mais à nossa época: ela é tão calma, tão uniforme; [...] Têm-se visto, sob nossas janelas, de tempos em tempos, algum fuzilamento, balas de canhão que ricocheteiam na via pública, […] barricadas, mortos que pisamos quando caminhamos pelas ruas; algumas vezes, homens que a multidão corta em pedaços: no verão passado, cadáveres que empilhavam nas charretes como toras amarradas por cordas […]
> Este livro é de uma verdade estranha: verdadeiro em suas paixões e seus assassinatos, verdadeiro em seu *rire de crâne*, verdadeiro em sua filosofia desolada e seu suicídio ateísta. […].[487]

---

[486] Gabriel Laviron (1806-1849): Pintor, litógrafo e crítico de arte. Colaborador dos periódicos *L'Artiste* e *La Liberté*. Expôs suas obras no Salão, no período de 1834 a 1848. Republicano fervoroso, Laviron morre em Roma, como integrante das tropas comandadas por Garibaldi.

[487] LAVIRON, Gabriel. Champavert, contes immoraux, par Pétrus Borel, le Lycanthrope. In : *L'Artiste*, 1833, p. 67. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2005.
"[...] notre littérature satanique, frénétique et sanglante, est bien assurément l'expression de son temps. [...] Les *Contes immoraux de Champavert* vont fournir un nouveau texte à ce débat. Pourquoi toujours de l'horreur, des cadavres, des péripéties sanglantes? […] cela n'est plus de notre époque: elle est si calme, si uniforme; [...] Il se rencontre bien sous nos fenêtres de temps en temps quelque fusillade, des boulets qui ricochent sur le pavé, [...] des barricades, des morts sur quoi l'on marche ; une autre fois, des hommes que la foule déchire en pièces: l'été passé, des cadavres que l'on empilait dans les charrettes comme des bûches cordées [...]
[...] Ce livre est d'une étrange vérité : vrai dans ses passions et ses meurtres, vrai dans son rire de crâne, vrai dans sa philosophie désolée, et son suicide athéiste. […]".

Sainte-Beuve desqualifica as produções frenéticas do Pequeno Cenáculo, reprovando, sobretudo, o "desprezo pelo grande público, as formas estranhas e afetadas que não são compreendidas fora do círculo", mas acolhe com certa simpatia o livro de Pétrus Borel, destacando que "há em *Champavert*, um fundo real, muito humor, observação mordaz, estilo; indica(ndo) aos céticos a leitura de *Passereau*, que é um conto agradável"[488]. Em crítica publicada naquele mesmo ano, na *Revue de Paris*, Paul Lacroix, enfatizando o tom irônico da obra, a partir do suicídio fictício do autor, sustenta que a qualificação da obra como imoral constitui mais uma irrisão de Pétrus Borel. Lacroix reconhece a função ironicamente moralizadora da representação dos vícios e crimes, acabando por concluir, em defesa de Borel, que "não há (em *Champavert*) mais adultério e mais sangue do que em outras obras da época: aqui e ali, encontram-se boas verdades, difíceis de dizer e ditas com rudeza, repletas de amargor e ardentes como um ferro em brasa". Na última frase do texto, Lacroix pontua, discretamente: "deve-se apenas estabelecer algumas restrições quanto ao gosto e estar atento ao exagero"[489]. Na próxima seção, será analisada a outra grande produção frenética de Pétrus Borel, o romance *Madame Putiphar*. As evidências desveladas no processo de análise da *cenografia* do romance comprovarão a hipótese de reconfiguração do frenesi boreliano. A insistente filiação de Borel aos postulados do romantismo frenético, mesmo após a dissolução do Pequeno Cenáculo, encaminhará a discussão acerca da *trajetória* de fracasso do autor.

---

[488] BEUVE-SAINTE. "Chronique littéraire". In: *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1833 apud STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 105.
"[...] un mépris du grand public, des formes étranges et maniérées qui ne sont pas comprises hors du cercle [...] il y a dans *Champavert* un fonds réel, beaucoup d'esprit, de l'observation mordante, du style; je renvoie les sceptiques à *Passereau*, qui est un plaisant conte [...]".

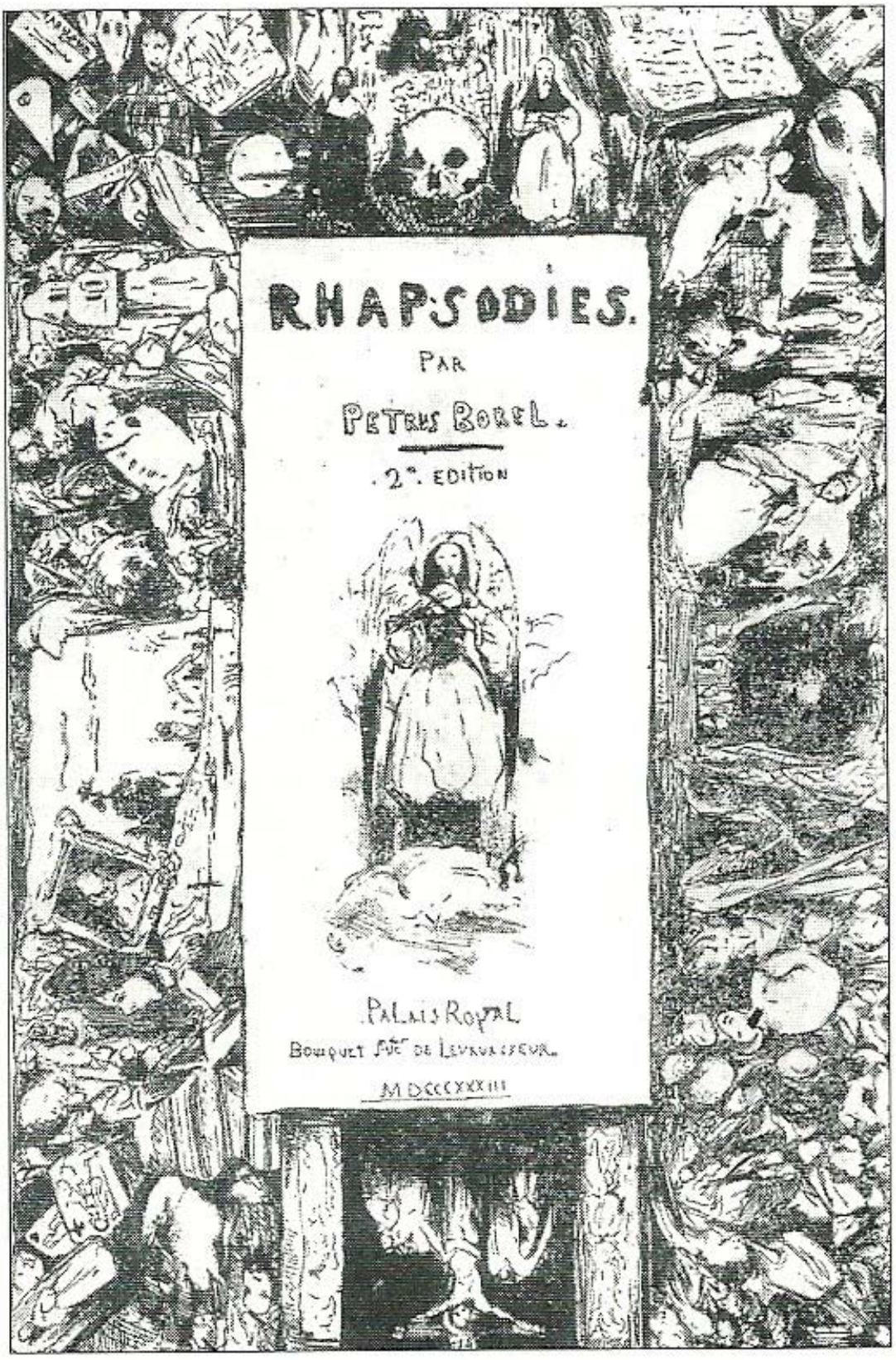
[489] LACROIX, Paul. "Champavert, contes immoraux, par Pétrus Borel, *le lycanthrope*". In: *Revue de Paris*, t. XLVIII, 1833, p. 144-145.
"[...] il n'y a pas ici plus d'adultère et plus de sang qu'ailleurs par la littérature qui court: çà et là sont de bonnes vérités dures à dire et dites avec rudesse, bien saturées d'amertume, et brûlantes comme un fer rouge. [...] il n'a qu'à faire quelques concessions au goût, et à redouter l'exagération."

5.3 *Madame Putiphar* (1839) e a consolidação do frenesi boreliano

O ano de 1833 abarca uma sucessão de fatos importantes na *trajetória* de Pétrus Borel, como a publicação de *Champavert*, a inesperada recepção fria e desdenhosa da obra, a publicação da segunda edição de *Rhapsodies* e a dissolução do Pequeno Cenáculo. A segunda edição de *Rhapsodies* é publicada por Bousquet, sucessor de Levavasseur, na qual a ilustração de Joseph Bouchardy, *L'homme au poignard*, é substituída por uma vinheta de título, uma água-forte Célestin Nanteuil. A bizarra e frenética ilustração é descrita por Auguste Parran: "um anjo vestido com um corpete e saia camponesa, ao centro de um envoltório branco [...]; enquadramento com figuras diversas, crânios, medalhões, quadros, livros, cavaleiros armados, donzelas, demônios, bandoleiros, claro-obscuro, ossadas [...]; embaixo, um crucifixo invertido"[490]. Esta segunda edição de *Rhapsodies*, que se insere na estratégia sensacionalista da publicação de *Champavert*, como produção de um escritor morto ficticiamente, encontra recepção igualmente frustrante. Destaca-se que o processo de desqualificação dos postulados frenéticos ganha reforço também entre os escritores, uma vez que os primeiros românticos, recusando este gênero de paroxismos e de mau gosto, no qual investiram em suas primeiras obras, proferem chamadas à ordem à juventude romântica. Chamadas atendidas pelos pares de Borel, como indiciam as obras publicadas no ano de 1833, principalmente *Les Jeunes-France de Théophile Gautier*, efetivando a dissolução do Pequeno Cenáculo (este processo será apresentado detalhadamente na seção 6.2, na comparação das *trajetórias* dos membros do grupo). Todavia, apesar desse contexto de fracassos sucessivos, do processo de aviltamento e de neutralização do caráter transgressor e galvanizador do frenesi romântico, somado às sérias dificuldades financeiras enfrentadas, Borel manifesta um curioso *sur place* estético, iniciando,

---

[490] PARRAN, A. "Pétrus Borel, le Lycanthrope". In: ___. *Romantiques. Editions originales, vignettes, documents inédits ou peu connus*. Alais: 1881, p. 6.
"[...] un ange vêtu d'un corset et d'une cotte au milieu d'un cartouche blanc [...] ; encadrement de figures diverses, têtes de mort, médaillons, tableaux, livres, chevaliers armés, jeunes filles, démons, klephtes, effets de lune, ossements [...]; en bas, un crucifix renversé; [...]".



Reprodução 8
Vinheta de título da segunda edição de Rhapsodies (1833)
Água-forte de Célestin Nanteuil (1813-1873)

naquele mesmo ano, a composição de *Madame Putiphar*. Tal ancoragem estética é igualmente apontada por Jean-Luc Steinmetz, reconhecendo de modo incisivo que os demais integrantes do Pequeno Cenáculo "não esperarão muito para embainhar uma arma que eles mal tinham experimentado. Borel será um dos raros a jurar-lhe fidelidade"[491]. Esta filiação insistente à literatura frenética, já sem grandes efeitos galvânicos sobre o público burguês que, saturado de cenas sangrentas volta a atenção para romances de capa e espada, constitui um dos principais indícios do *posicionamento* de recusa do sucesso econômico ostentado por Borel.

Em uma carta a Eugène Renduel, escrita em 25 de julho de 1833, Borel agradece o apoio recebido na publicação dos contos imorais, externa sua admiração pelo editor e se desculpa por não lhe confiar a publicação de *Madame Putiphar*. Preocupado com a reação de Renduel, o romântico confessa sua difícil situação: "uma coisa que é muito importante para mim é que o senhor esteja convencido de que não é o interesse, mas a penúria, que me obriga a agir assim"[492]. O responsável pela publicação do romance será Ollivier, medíocre editor de Paris, que efetuava pagamentos parcelados, à medida que os capítulos eram entregues, ao contrário de Eugène Renduel, que só remunerava o escritor mediante a apresentação da obra concluída. A crise financeira de Borel é agravada pelo nascimento de seu primeiro filho, Justus, em 28 de dezembro de 1834. Desde o início daquele ano, Borel vivia em concubinato com a viúva Marie-Antoinette Grangeret, que já trazia uma filha de sua união oficial, Gabrielle, nascida em 1828. Esta será a mãe do filho legítimo de Pétrus Borel, Aldéran Borel, que nasce na Argélia, em 1857, apenas dois anos antes da morte do pai. Um dos fatos mais curiosos da biografia de Pétrus Borel e ocultado pelo moralismo de seus primeiros biógrafos consiste nesta relação triangular, sobretudo o casamento oficial com Gabrielle, na Argélia, em

---

[491] STEINMETZ, Jean-Luc. "Le fil des parques". In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Phébus, 1999, p. 11.
"[...] les familiers du Petit Cénacle [...] n'attendront guère [...] pour rengainer dans le fourreau une arme dont ils n'avaient qu'à peine expérimenté les pointes. Borel sera l'un des rares à lui rester fidèle."

[492] BOREL, Pétrus. "Lettre à Eugène Renduel". In: JULIEN, Adolphe. *Le romantisme et l'éditeur Renduel*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1897, p. 144.
"[...] une chose à laquelle je tiens beaucoup, c'est que vous soyez convaincu que ce n'est point l'intérêt, mais la pénurie, qui m'oblige à agir ainsi. [...]".

1847, e a permanência de Marie-Antoinette ao lado de Borel, até a sua morte, sob o mesmo teto da esposa oficial, assumindo um estatuto oscilante de sogra e amante. Na certidão de nascimento de Justus, datada de 1834, constam como testemunhas dois "companheiros" do Pequeno Cenáculo, Napoléon Thomas e Célestin Nanteuil, o que comprova a continuidade da relação entre os jovens artistas, mesmo após a dissolução do grupo. Esta certidão também indica que Pétrus Borel e Napoléon Thomas compartilhavam casa e endereço, Paris, *Rue d'Enfer*, número 61.

A fase de miséria crescente vivida por Pétrus Borel o obriga a interromper, constantemente, a composição de *Madame Putiphar*, para se dedicar a atividades com retorno financeiro em curto prazo, atuando como colaborador de vários periódicos da época, publicando textos dos mais variados gêneros: contos, poesias, resenhas críticas. Dentre tais trabalhos, destacam-se *Jerôme Chassebœuf* (1834), publicado em *L'Artiste*; *Vendrapérou* (1834), *Le Marechal de Gié* (1834), *Promenade en Espagne* (1835), publicados no prestigiado *Journal des demoiselles*; uma segunda versão do *Maréchal de Gié* (1834) e *Anne de Bretagne* (1834), publicados no luxuoso *Livre de Beauté*; a tradução de *Robinson Crusoé*, publicada em 25 fascículos (1835) e, posteriormente, em dois volumes (1836), pelos editores Alexandre Varenne e Francisque Borel, irmão do tradutor; a reedição do panfleto *L'Obélisque de Louqsor* (1836) pelos editores Dondey-Dupré, parentes de Philothée O'Neddy. No ano de 1836, Pétrus Borel põe em prática uma estratégia radical, não compreendida nem mesmo por seus amigos mais próximos, como O'Neddy, para retomar e terminar a composição de *Madame Putiphar*. O escritor deixa Paris e recorre a uma espécie de "exílio voluntário", na miserável região do Baizil, perto de Montmort, no departamento de Marne, que possuía, na época, menos de quinhentos habitantes. O casebre ocupado por Borel se localizava em um lugarejo composto por oito ou dez habitações, a 700 metros da região central. Ostentando seu infortúnio e as condições de extrema simplicidade em que produzia sua obra, em 29 de

novembro de 1836, Pétrus Borel escreve uma carta a Philothée O'Neddy, "companheiro" responsável pelo intercâmbio entre o autor do romance e o novo editor, revelando que escrevia "sentado em uma chaminé, no meio de uma choupana, feita de barro e coberta de palha, localizada entre dois brejos, ou melhor, dois atoleiros, calçado com tamancos colossais e, sobre as costas, um avental de lona"[493]. A data de redação da carta é acompanhada desta irônica precisão do local: "Do Baizil, Licantrópolis". Apesar de viver no mais completo isolamento, com raras notícias dos acontecimentos sociais e políticos da capital, e em péssimas condições materiais, Borel explica ao amigo e antigo editor Eugène Renduel, em carta escrita no início de 1837, que só retornaria a Paris quando o romance estivesse concluído, afirmando também que tal sacrifício seria recompensado com o sucesso e o impacto que sua obra causaria.

Esse "exílio voluntário", teatralmente exibido e alardeado pelo autor, estendeu-se por menos de um ano, pois as primeiras cartas que ele envia aos amigos, irmãos e editores datam de 19 de novembro de 1836 e as últimas, de maio de 1837. Poesias publicadas em periódicos da época atestam que, entre agosto e setembro de 1837, Pétrus Borel já se encontrava em Paris. Os fatores que levaram o romântico a se retirar de Paris para concluir *Madame Putiphar* ainda são misteriosos. Ao longo dos anos, as explicações fantasiosas, elaboradas por críticos e biógrafos, foram abundantes. Fundamentado no perfil "licantrópico" e "selvagem" de Borel, Aristide Marie sustenta que o vilarejo do Baizil e o casebre habitado pelo escritor figuram como substitutos "da ilha deserta e da caverna de Robinson"[494]. Em 20 de julho de 1837, o *Journal de la Librairie* anuncia a publicação próxima de *Madame Putiphar*, fato indicador de que a obra se encontrava em vias de conclusão. Entretanto, o romance só será publicado em

---

[493] BOREL, Pétrus. "Lettre à Philothée O'Neddy". In: MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993, p. 105-106.
"[...] C'est assis dans une cheminée, au milieu d'une hutte de boue et de chaume, entre deux mares ou plutôt deux margouillis que ton ami, avec des sabots colossaux aux pieds et sur le dos une souquenille de toile à voiles, t'écrit ces lignes et t'embrasse [...]. Au Baizil, Lycanthropolis, ce mardi 29 novembre 1836".

[494] MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, le lycanthrope. Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993 p. 104-105.
"[...] a défaut de l'île déserte et de la hutte de Robinson, il a fait choix d'une cabane de hourdis [...]".

1839, fato curioso, dado que as dificuldades que o autor enfrentou nesse período ainda constituem um enigma. No epílogo do romance, Borel se refere às dificuldades e peripécias que marcaram o trabalho de composição e publicação, por meio desta confidência ao leitor:

> Os infortúnios tão reais e tão grandes que minha pena, ou melhor, que meu coração se empenhou em relatar longamente nestas páginas não são nada, considerando-se o preço das aventuras e das adversidades quase romanescas que atravessaram esta obra, ao longo de sua trajetória; algo interessante a se fazer seria a biografia deste livro[495].

No que concerne à análise das condições de produção de uma obra literária, o conceito de *ritos genéticos*, desenvolvido por Dominique Maingueneau, apresenta grande funcionalidade. O conceito designa as atividades relacionadas à fabricação da obra, abrangendo os domínios de elaboração, redação, pré-difusão e publicação. Como assinala o linguista, os *ritos genéticos* não constituem atividades próprias do discurso literário, constando como etapas ou atividades peculiares do processo de produção de outros gêneros do discurso, como no caso de um texto legal, cuja elaboração deve seguir normas rígidas. Com relação ao discurso literário, constata-se que o gerenciamento e a exposição desses *ritos* variam segundo as diferentes concepções do exercício legítimo da literatura ao longo dos séculos. Maingueneau afirma que a exibição dos *ritos genéticos* torna-se uma prática comum a partir do século XIX, dado que tal prática está associada "a uma estética romântica que valorizou a gênese e quis reencontrar a *energeia* da produção no produto acabado"[496]. A exibição dos ritos criadores, no século XIX, abrange não só o trabalho do escritor sobre o texto (*ritos de escrita*), com a autorização da publicação de rascunhos e correções da obra, mas também peculiaridades das condições de produção, como "o caso de Flaubert 'berrando' seus textos, penando a cada frase em seu escritório interiorano de Croisset [...], [e] o de Zola

---

[495] BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 1999, p. 415.
"[...] Les infortunes si réelles et si grandes que ma plume ou plutôt que mon cœur s'est plu à consigner longuement dans ces pages ne sont rien au prix des aventures et des malheurs presque romanesques qui ont traversé cette œuvre tout le long de sa carrière ; ce serait une chose curieuse à faire que la biographie de ce livre. [...]".

[496] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 157.

tomando notas nas locomotivas, nas minas de carvão ou nas recepções mundanas"[497]. Desse modo, empreendimentos como o "autoexílio" de Borel em um vilarejo miserável correspondem à necessidade de o criador inventar ritos genéticos específicos e, em uma perspectiva mais ousada, um modo de vida capaz de legitimar e proporcionar a criação de uma obra singular. Naquele ambiente de penúria, durante o inverno de 1836, o autor compõe os capítulos mais lúgubres e repugnantes do romance, relativos aos longos anos em que o herói Patrick é torturado, definha e enlouquece nas prisões reais do século XVIII. A autoexclusão de Pétrus Borel da sociedade parisiense corresponde, então, a um forte investimento do escritor na construção de *ritos genéticos* singulares, a fim de ostentar a legitimidade do processo de criação do romance, marcado por uma comunhão de infortúnio entre autor e protagonista. Para compor um romance que relate a solidão e o martírio dos encarcerados, Borel afasta-se dos prazeres e da agitação da capital, renuncia ao convívio com seus pares e busca confinamento em um vilarejo pobre e lamacento, vivendo em uma choupana, ou seja, no mais completo estado de privação. O autor constrói, assim, um modo de vida compatível com a publicação pretendida, exibindo, por meio dos *ritos genéticos*, a qualificação necessária para narrar e descrever cenas de tortura, abandono e sofrimento. O "exílio voluntário" de Borel também lhe permite ostentar a gesta heróica que tornou possível a elaboração de seu romance, situação que leva o escritor a contar com um ilusório sucesso. O alto investimento realizado por um criador, indiciando sua originalidade, bem como a exibição teatral desses *ritos* são justificados por Maingueneau a partir da constatação de que eles "constituem, na verdade, o único aspecto da criação que ele pode controlar, a única maneira de conjurar o espectro do fracasso"[498].

Devido às dificuldades misteriosas enfrentadas por Pétrus Borel, somadas as sucessivas querelas com o editor Ollivier, que reprovava as excentricidades estilísticas e

[497] MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 49.
[498] *Opus cit*. (2006), p. 156.

tipográficas do autor, *Madame Putiphar* só será publicada em 11 de maio de 1839, conforme registro na *Bibliographie de la France.* A obra é lançada em dois grandes tomos, o primeiro com quatrocentas e quarenta e oito páginas e quarenta capítulos, e o segundo com quatrocentas e cinquenta e oito páginas, formando um total de sete livros, seguidos de um epílogo. Sobre a capa azul dos volumes, a representação da morte como "um quadrante de relógio sem ponteiros, com dois ossos cruzados e uma lágrima"[499]. Na consulta ao acervo da Biblioteca Nacional da França, inclusive à edição original de *Madame Putiphar*, durante estágio de pesquisa, não foi encontrada nenhuma informação sobre o artista ou o tipo de ilustração referente à imagem da capa do romance. Jules Claretie, em sua biografia de Pétrus Borel (1865), e Auguste Parran, em *Romantiques, éditions originales, vignettes, documents inédits ou peu connus. Pétrus Borel et Alexandre Dumas* (1881), apenas a descrevem. Ao contrário das poesias de *Rhapsodies*, dedicadas, em sua maioria, aos "companheiros" do Pequeno Cenáculo, o romance de Pétrus Borel é dedicado ao grande amor de sua vida, nunca antes referido pelo escritor, sobretudo considerando a incompatibilidade do estilo brutal e revoltado de Borel com sentenças ou versos apaixonados. Na consulta ao *Fonds Pétrus Borel d'Aix-en Provence*, foi viabilizado o acesso aos rascunhos do prólogo e da dedicatória do romance. Esta última aparece, na primeira versão, como *À toi et pour toi,* (Seu e para você), indiciando um jogo de reconhecimento velado com o destinatário. Borel risca esta versão inicial e redige, ao lado, uma versão mais explícita e mais respeitosa: "*À L. Ce livre est à toi et pour toi, mon amie*" ("À L. Este livro é seu e para você, minha amiga"). Mas a forma final e publicada será "*À L. P. Ce livre est à toi et pour toi, mon amie*", com as duas iniciais, que possibilitaram a descoberta do destinatário. As iniciais designam a atriz Lucinde Paradol (1798-1843), integrante da *Comédie-Française*, no período de 1823 a 1838. Desde 1831, Borel nutre uma paixão não correspondida pela atriz, casada com um comandante da Marinha.

[499] CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel, le Lycanthrope*. Paris: Pincebourde, 1865, p. 84.
"[...] un quadran d'horloge, sans aiguilles, avec deux os de mort croisés et une larme. [...]".

Madame Putiphar também conta com duas xilogravuras como frontispício, ambas descritas por Auguste Parran: "no primeiro tomo: Patrick no Trianon, insultando Madame de Pompadour [...], sem assinatura; segundo tomo: Déborah reconhecendo Patrick no hospício; Patrick está sem camisa, em desvario, com um crucifixo no peito; à esquerda, Deborah ajoelhada"[500]. A segunda ilustração contém a assinatura L.B. (Louis Boulanger) e a indicação de que foi gravada por Lacoste.

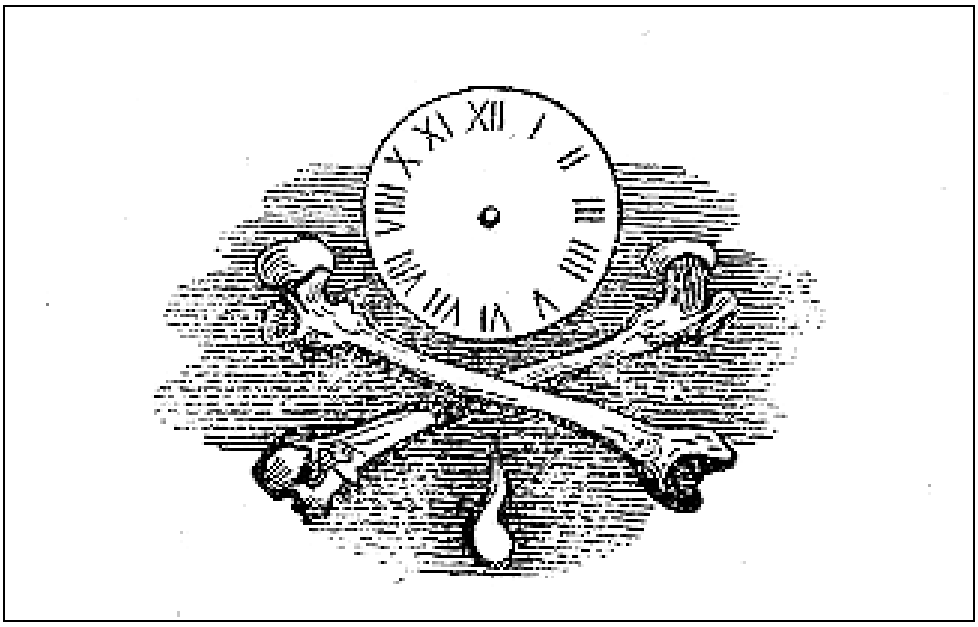
O prólogo do romance é composto por uma centena de versos alexandrinos, nos moldes da poesia épica, animado por três cavaleiros simbólicos, que disputam o coração do poeta: o Mundo, a Solidão e a Morte. O primeiro "encarna a sociedade corrompida que atrai o poeta, o segundo [...] toma a forma de um monge que recomenda a fuga deste mundo e prega em favor da religião e do estudo. Mas é o terceiro cavaleiro [...] que seduz o poeta com maior insistência"[501]. Os versos que compõem o prólogo de *Madame Putiphar* têm sua qualidade e beleza exaltadas tanto pelos biógrafos de Pétrus Borel quanto por grandes nomes da literatura francesa, tais como Charles Baudelaire, André Breton, Paul Éluard e Louis Aragon. Entretanto, Aristide Marie questiona "por que Pétrus Borel, tendo esculpido este pórtico esplêndido o sucedeu com este romance saturado de homicídios e de sangue, no qual a história é tratada com o espírito crítico de um panfletário da época do Terror [...]?"[502]. Jean-Luc Steinmetz, por sua vez, avalia que, apesar da incontestável altivez do estilo e da preciosidade das imagens, o prólogo convém insatisfatoriamente como anúncio de uma trama carcerária. No entanto, não se pode negar o valor destes versos, sobretudo considerando que,

---

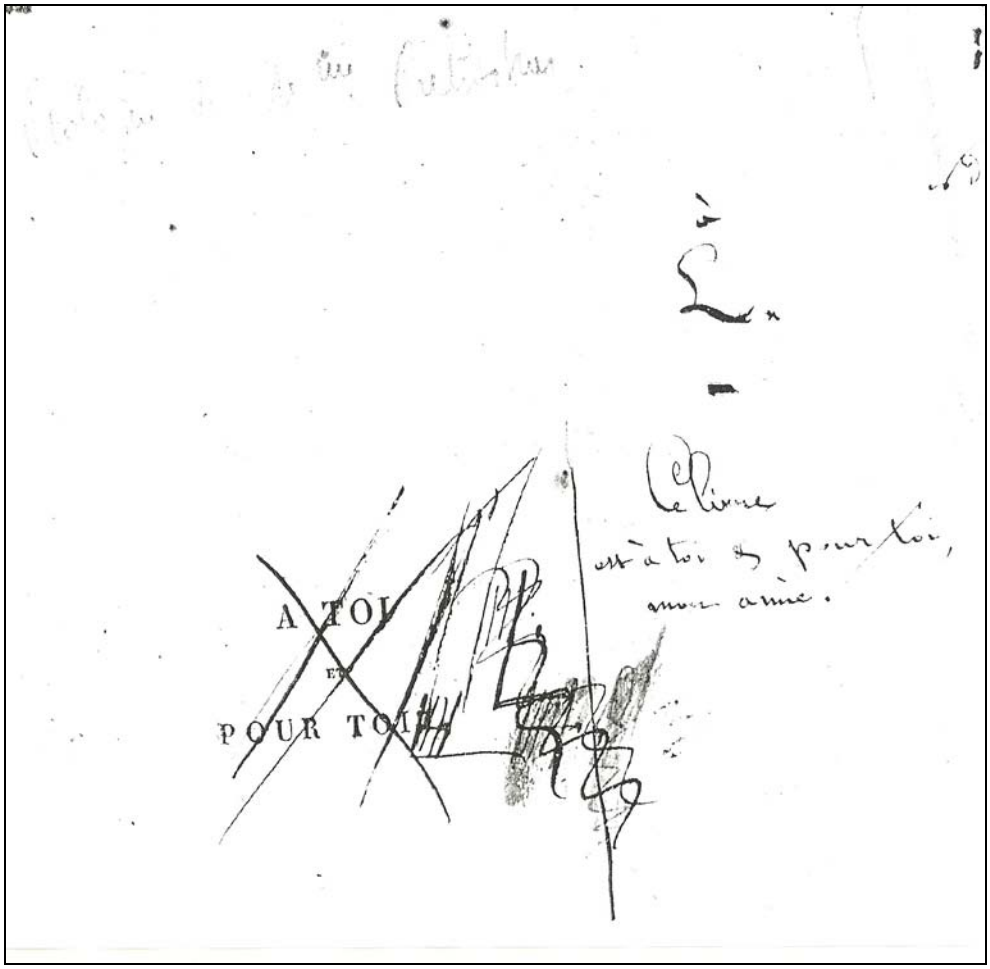
[500] *Opus cit*., p. 8.
"[...] tome premier: Patrick à Trianon, insultant Madame de Pompadour [...], non signé; tome second: Déborah reconnaissant Patrick à la maison des fous; Patrick est nu, hagard, avec un crucifix sur la poitrine; à gauche, Déborah à genoux; [...]".

[501] ZIELONKA, Anthony. "Les préfaces, prologues et manifestes des *Petits Romantiques*". In: *Romantisme*, n. 59, 1988, p. 73-74.
"[...] Le premier (le Monde) incarne la société corrompue qui attire le poète, le deuxième (la Solitude) prend la forme d'un moine qui recommande la fuite de ce monde et qui plaide en faveur de la religion et de l'étude. [...] Mais c'est le troisième cavalier (le Néant, ou la Mort) qui attire le poète avec la plus grande insistance [...]".

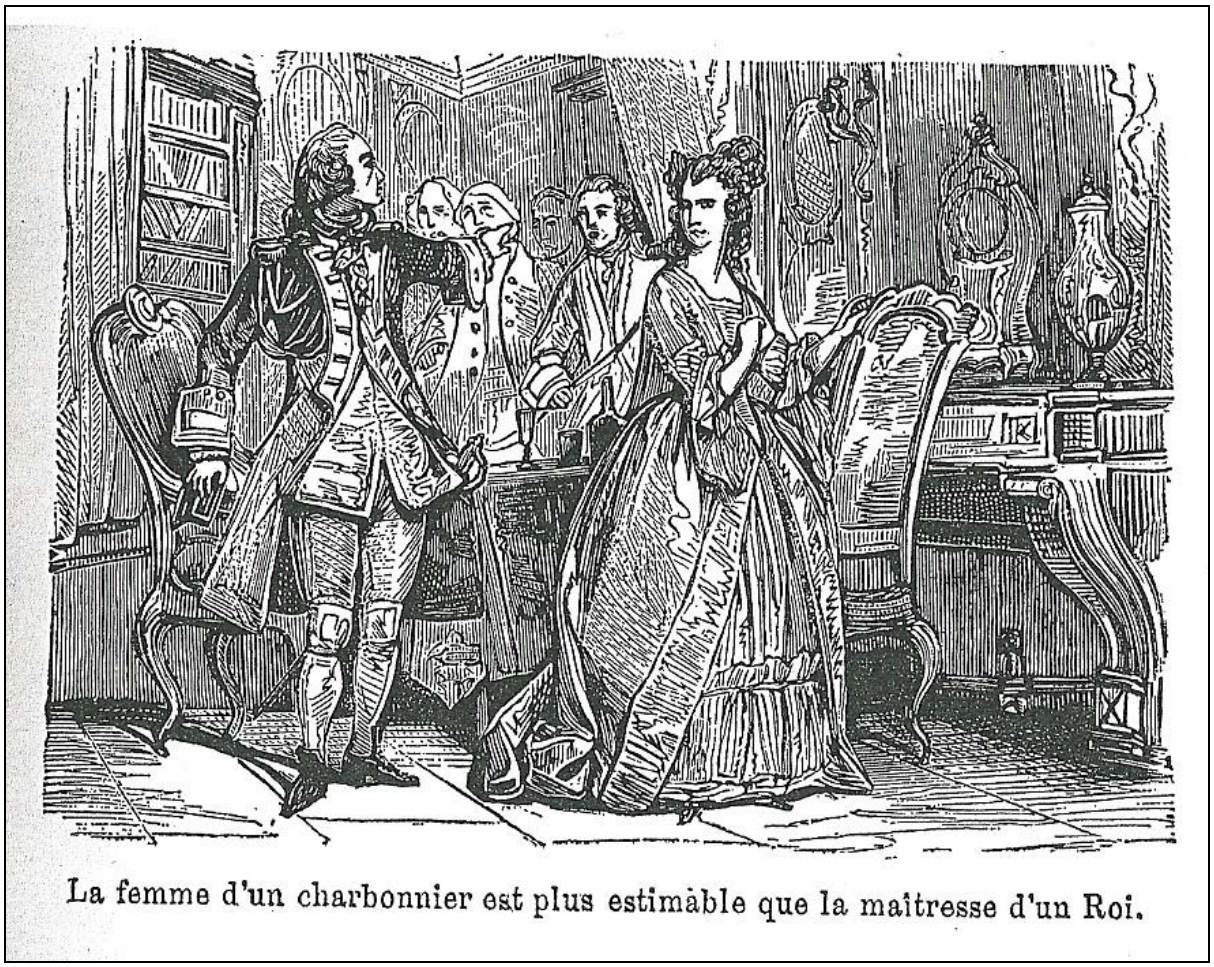
[502] *Opus cit*., p. 109.
"Pourquoi Pétrus Borel, ayant sculpté ce portique splendide, l'a-t-il fait suivre de ce roman saturé de meurtres et de sang, où l'histoire est traitée avec l'esprit critique d'un pamphlétaire de la Terreur [...] ? ".



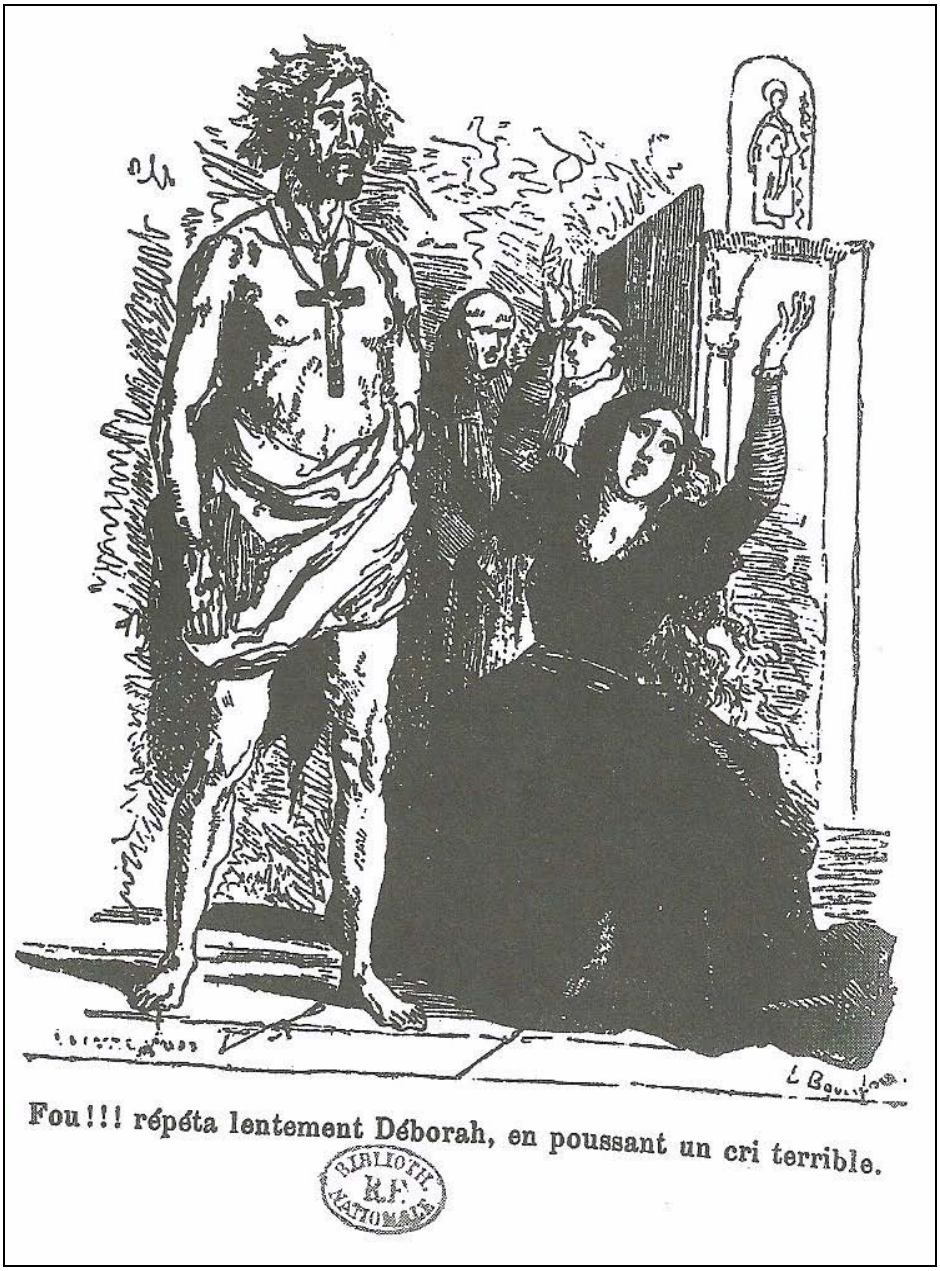
Reprodução 9
Representação da morte estampada na capa de Madame Putiphar (1839)



Reprodução 10
Rascunho da dedicatória de Madame Putiphar
Fonds Pétrus Borel d'Aix-en-Provence



Reprodução 21
Frontispício do primeiro tomo de Madame Putiphar
Xilogravura – Anônimo



Reprodução 12
Frontispício do segundo tomo de Madame Putiphar
Xilogravura de Louis Boulanger (1806-1867), gravada por Lacoste (1809-1886)

com a condenação simbólica de Borel, este prólogo, alçado à categoria de obra-prima da poesia frenética, manterá viva a memória do autor, até o movimento de reabilitação, no final do século XIX, quando é publicada a biografia de Pétrus Borel escrita por Jules Claretie.

Cada livro de *Madame Putiphar* apresenta a mesma epígrafe de William Shakespeare: "*Where is my lord? Where is my Romeo?*", extraída do ato V, cena III, de *Romeo and Juliet* (1592). Essa epígrafe permite a aproximação entre Déborah e Julieta, assim como a interpretação do romance de Borel como uma história de amor impossível, sobretudo considerando o início da narrativa, na Irlanda, com a oposição do pai da heroína, o conde de Cockermouth, que culmina com a fracassada tentativa de assassinato de Patrick. A diferença social entre os amantes – Patrick era filho de um serviçal do castelo de Cockermouth – é o primeiro fator que impossibilita sua felicidade, sendo sucedido pela detenção nas prisões reais e suas consequências, razão fundamentada na corrupção moral da nobreza francesa e na arbitrariedade do poder monárquico. Também é provável que a utilização dessa epígrafe corresponda a uma estratégia de defesa do autor com relação às possíveis críticas relativas ao horror repugnante e à violência frenética de determinados capítulos do romance, constituindo uma prova concreta do pretenso e simplório objetivo de retratar um funesto caso de amor.

Considerando a época de desenvolvimento da trama, o século XVIII francês, Pétrus Borel decidiu adotar a ortografia do século das Luzes, permeando o romance de arcaísmos e escrevendo os verbos no imperfeito com a terminação *-oi*[503]. Amante de excentricidades e apaixonado por etimologia, o escritor chega ao cúmulo de empregar termos em desuso desde a Idade Média, causando querelas com o editor. Empreendimentos parecidos foram realizados por Charles Nodier e Victor Hugo, de forma que a preocupação estética de compor um "estilo Antigo Regime", o gosto pela reconstituição de épocas e costumes podem ser considerados

[503] A terminação moderna é *–ai*. "O *E* fechado [...] tônico *livre* torna-se [ei] depois, por meio de uma evolução complexa, [WE]. Deste, geralmente, chega a [WA] escrito *oi*: *(h)habēre* > *aveir* > avoir [AVWAR]. Às vezes [WE] foi reduzido a [E], que a Academia escreve *ai* desde 1835: *crĕta(m)* > creie > croie > craie [KRE] ; *(h)habēbat* > aveit > avoit > avait [AVE]." GREVISSE, Maurice. *Le bon usage;* grammaire française. 12 ed. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot, 1986. p. 83.

práticas comuns entre os românticos. Analisando as peculiaridades tipográficas do romance de Borel, Charles Baudelaire as associa a um minucioso ultraje aos hábitos do público, declarando que "[...] a bizarra ortografia que se pavaneia em *Madame Putiphar* [...] não é, certamente, uma ortografia mundana, [...] mas, ao contrário, uma ortografia mais do que pitoresca, aproveitando qualquer ocasião para lembrar, pomposamente, a etimologia"[504]

O primeiro capítulo de *Madame Putiphar* figura como uma espécie de prefácio, embora não seja assim intitulado, encerrando a série de componentes paratextuais da *cenografia enunciativa* da obra. Neste capítulo inaugural, o autor tece questionamentos acerca da existência da Providência, da violência e da arbitrariedade da justiça divina, dos infortúnios sofridos por homens virtuosos, etc. Ao final do capítulo, tais reflexões e julgamentos são propostos aos leitores, a partir da leitura do romance, como resume este trecho do capítulo: "Cabe a vocês, se seus corações suportarem, aprofundar e resolver: quanto a mim, pobre romancista, vou apenas apresentar os destinos mais fatais entre todos. Vocês serão bem mais felizes do que eu, se puderem acreditar que Deus foi o tecelão destas vidas e se puderem descobrir o objetivo e a missão de tais existências"[505]. Desta forma, por meio desta composição específica da *cenografia* do romance, Pétrus Borel formata o quadro discursivo almejado e indica o lugar que pretende atribuir ao leitor. A representação do horror e da violência é então legitimada, através da discussão proposta no capítulo inaugural do romance, em um procedimento que se distancia da estratégia provocante, marcada pela pilhéria *jeune-France*, adotada em *Champavert*.

---

[504] BAUDELAIRE, Charles. "Pétrus Borel". In: ___. *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 328.
"[...] la bizarre ortographe qui se pavane dans Madame Putiphar [...] n'est certes pas une ortographe mondaine, [...] mais, au contraire, une ortographe plus que pittoresque et profitant de toute occasion pour rappeler fastueusement l'étymologie. [...]".

[505] BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 1999, p. 45.
"C'est à vous, si vos cœurs n'y défaillent point, d'approfondir et de résoudre: quant à moi, pauvre conteur, je vais tout simplement vous développer des destinées affreuses entre les destinées. Bien plus heureux que moi vous serez, si vous pouvez croire qu'une Providence ait été le tisserand de pareilles vies, et si vous pouvez découvrir le but et la mission de pareilles existences. [...]".

Madame Putiphar retrata a trajetória de um amor maldito, protagonizado por Patrick e Déborah, descritos como jovens e puros irlandeses que deixam o país natal, de caráter idílico, para escapar da crueldade do pai da heroína, estereótipo do tirano do *roman noir*, e desembarcam na França, durante o reinado de Luis XV. O amor e a fidelidade dos amantes representarão os principais motivos dos infortúnios vividos, dado que o monarca e Madame de Pompadour, personagem-título, fracassam nas tentativas de sedução dos protagonistas, recebendo insultos e reprimendas, fato que culmina com a vingança dos poderosos. Patrick e Déborah são encarcerados por *lettre de cachet* (carta selada), sofrendo humilhações e torturas nas prisões reais. Com a ajuda de um fiel e antigo servidor irlandês, a heroína consegue escapar do forte Sainte-Marguerite para criar o filho que trazia no ventre, chamado de Vengeance, e educado como um guerreiro espartano, para vingar a honra do pai. Patrick será a grande vítima das prisões reais, sendo transferido de uma a outra, por longos anos, ganhando a liberdade apenas com a Revolução Francesa. Neste momento, ciente da liberação dos prisioneiros, Déborah vai ao encontro de Patrick, mas ao constatar o terrível estado do amante, internado em um asilo psiquiátrico, desmemoriado e louco, a heroína sofre um ataque e morre.

No que diz respeito à pertinência genérica, *Madame Putiphar* conta com uma classificação oscilante, uma vez que reúne traços do *roman noir* e do romance histórico. Esta última classificação se baseia na utilização de um grande número de documentos históricos, relativos à corte de Luis XV, à Bastilha e à Revolução, para compor o romance, dada a explícita preocupação de Pétrus Borel em retratar fiel e rigorosamente os costumes do século das Luzes, assim como a dinâmica de funcionamento das prisões reais, com suas sucessivas mudanças de administração e direção, ao longo do tempo. Para consultar tais documentos, em um trabalho de levantamento e comparação de fontes históricas, o escritor recorreu aos arquivos da *École des Chartes*, fundada em 1821, e transferida dos *Archives* para a

Bibliothèque royale, em 1830. A pesquisa histórica realizada por Borel para compor *Madame Putiphar*, iniciada durante os anos de efervescência do Pequeno Cenáculo, aponta para a colaboração dos chartistas no enriquecimento do saber polimorfo dos jovens românticos, como explica Jean-Luc Steinmetz:

> [...] alguns jovens recém-formados da *École des chartes* [...] rondavam o ateliê de Jehan Duseigneur, onde se realizavam as reuniões do grupo. Ainda não se conhece bem a influência que estes jovens eruditos exerceram sobre poetas e artistas. Os futuros chartistas, os paleógrafos, conquistados por *Hernani* suscitavam, em retorno, o interesse dos novos românticos, ávidos por conhecimentos históricos. [...] Em tal ambiência, ao mesmo tempo, estudiosa e fantasiosa, evoluíam um Borel e um Nerval.[506]

Dentre os chartistas que mantinham estreita relação com o Pequeno Cenáculo, podem-se citar André Borel, irmão de Pétrus Borel, que criará, em 1843, o *Annuaire de la pairie et de la noblesse*, Douët d'Arq, correspondente de Gérard de Nerval, que, em 1837, efetuava a classificação dos manuscritos da *Bibliothèque royale*, sendo admitido, nos *Archives nationales* em 1841, e Barthélemy Hauréau, a quem Théophile Gautier dedicará alguns poemas, autor de um livro histórico republicano, *La Montagne* (1831) e que será nomeado conservador de manuscritos da *Bibliothèque nationale* em 1848. Com o auxílio dos jovens eruditos, o acesso do grupo do Pequeno Cenáculo aos arquivos e fontes históricas foi viabilizado e facilitado, permitindo a composição de grandes obras, como *Madame Putiphar*, *Faux Saulniers* (1850) de Nerval, inspirada no raríssimo manuscrito *Histoire de l'abbé de Bucquoy*, e *Histoire de la Bastille depuis sa fondation, 1374, jusqu'à sa destruction, 1789* (1844), escrita por Auguste Maquet, em colaboração com Auguste-Jean-François Arnould e Jules-Édouard Alboize du Pujol.

---

[506] STEINMETZ, Jean Luc. "Le fil des parques". In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Phébus, 1999, p. 17-18.
"[...] quelques jeunes gens frais émoulus de l'École des chartes [...] hantaient l'atelier de Jehan Duseigneur où se tenaient les réunions du groupe. On méconnaît encore l'influence qu'exercèrent sur les poètes et les artistes ces jeunes érudits. Les chartistes en herbe, les paléographes conquis par *Hernani* suscitaient en retour l'intérêt des nouveaux romantiques avides de connaissances historiques. [...] Dans une telle ambiance, studieuse et fantaisiste à la fois, évoluaient un Borel, un Nerval. [...]".

Entre os documentos que serviram de base histórica para a produção de *Madame Putiphar*, constam *Mémoires de Madame la Comtesse du Barri* (1829-1830), obra escrita por Étienne de Lamothe-Langon e composta por 6 volumes, que retratavam o mundo do *Parc-aux-Cerfs*[507], os dois volumes das *Mémoires de Henri Masers de Latude* (1793), fugitivo que descreveu as condições de vida dos prisioneiros, os cinco volumes das *Mémoires de Mme la Marquise de Pompadour* (1808-apócrifo), os dois volumes de *Mémoires sercrets sur les règnes de Louis XIV et de Louis XV* (1808), de Charles Duclos, e um dos documentos mais consultados, no século XIX, como referência dos acontecimentos de 14 de julho de 1789, *La Bastille dévoilée* (1789), de Charpentier de Cossigny[508]. Este último documento contém a informação de que entre os sete detentos da Bastilha, dois estavam alienados e desmemoriados, sendo transferidos, em seguida, para *Charenton*, e que um deles era o conde irlandês Whythe de Malleville, que foi carregado e exibido pelos revolucionários, como prova viva da crueldade monárquica[509]. Logo, parece que esta informação serve de base a Borel para a composição do herói Patrick Fitz-Whyte, retraçando o percurso do conde alienado pelas prisões reais e criando um passado fictício para ele. A ambiência dos capítulos iniciais de *Madame Putiphar*, na Irlanda, é justificada pela nacionalidade do conde Whyte de Malleville. Em *Histoire de la Révolution française* (1847), Jules Michelet também confirma a existência do alienado conde irlandês encontrado na Bastilha que, em resposta ao questionamento sobre sua identidade, afirmava chamar-se "Major da Imensidão"[510]. No documento *La Bastille dévoilée* consta, igualmente, a informação de que Whythe de Malleville foi transferido de Vincennes à Bastilha junto com dois outros prisioneiros, M. de

[507] Nome de um antigo bairro de Versalhes onde se localizava o palácio comprado por Luís XV para acomodar suas amantes "temporárias".
[508] Cf. DAHAN, Jacques-Remi."Pétrus Borel et la Bibliothèque Royale". In: *Cahiers du Centre d'Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, (Université Masaryk, Brno) , n. 2, 1993, p. 48-58.
[509] Cf. CHARPENTIER DE COSSIGNY, Joseph-François. *La Bastille dévoilée, ou Recueil de pièces authentiques pour servir à son histoire*. Paris: Desenne, 1789.
[510] MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution.* Paris: Alphonse Lemerre, t. I, 1888, p. 284. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acessado em julho de 2008.
"Major de l'Immensité".

Solages e o marquês de Sade. No capítulo XX do último livro de *Madame Putiphar*, Pétrus Borel reconstrói tal situação, em uma cena em que os três personagens se encontram e trocam algumas palavras na carruagem policial que os conduzirá à Bastilha. Após demonstrar espanto, por conta da triste e chocante aparência de Patrick, o marquês de Sade aperta sua mão e lhe diz palavras de conforto. Esta cena, de caráter romanesco, foi alvo de críticas que a consideraram improvável e sem fundamento histórico, constituindo apenas uma excentricidade impertinente do autor, que objetivava tecer louvores ao maldito marquês. Com o trabalho realizado pelos biógrafos de Borel, esta passagem do romance passou a ser avaliada, ironicamente, como uma das mais legítimas, no que concerne ao trabalho de integração entre criação romanesca e fundamentação histórica.

No prefácio da primeira reedição de *Madame Putiphar* (1877), Jules Claretie declara que a trama do romance de Pétrus Borel foi calcada em um episódio publicado no jornal *Révolutions de France et de Brabant* (1789-1791), fundado por Camille Desmoulins[511]. No número quarenta deste jornal, Desmoulins publicou uma carta, datada de 15 de julho de 1790, que lhe foi enviada pelo capitão irlandês Macdonagh. Este denuncia o coronel de seu regimento por ofensas e perseguições arbitrárias, culminando com sua detenção no forte de Sainte-Marguerite (onde a heroína de Borel é encarcerada) e o sequestro de sua mulher, Rose Plunkett, pelo coronel. Com base nestas evidências, Jules Claretie sustenta que "Pétrus Borel encontrou nesta carta o tema de *Madame Putiphar* e que, modificando o papel de Rose, que se tornou Déborah, incrementando sua narrativa com uma visita à Pompadour e uma tomada da

[511] Advogado, jornalista e revolucionário francês, Camille Desmoulins (1760-1794) é considerado como um dos principais oradores da Revolução Francesa. Desmoulins inicia a carreira de jornalista com a fundação do jornal *Révolutions de France et de Brabant*, que conta com 86 números, no qual denuncia o complô aristocrático e se opõe ao sufrágio censitário. Grande amigo de Robespierre, integrante do grupo dos Montanheses, Desmoulins assume o cargo de secretário do Ministério da Justiça, dirigido por Danton, em agosto de 1792. Após a condenação dos Girondinos, em 30 de outubro de 1793, Desmoulins manifesta um gradativo afastamento dos Montanheses, funda um novo jornal *Le vieux cordelier*, no qual proclama o fim do Terror, estratégias de clemência, tendo como alvo os revolucionários radicais (*Enragés*). Julgado como dantonista, Camille Desmoulins é preso e guilhotinado em 1794.

Bastilha, ele escolheu, naquele dia, Camille Desmoulins como colaborador"[512]. Em contraposição, Jean-Luc Steinmetz questiona o conhecimento e a utilização deste documento por Borel, afirmando que a composição de *Madame Putiphar* se fundamenta, em grande parte, nas *Mémoires* de Henry Masers de Latude. Steinmetz realiza uma minuciosa análise comparativa, salientando a retomada empreendida por Borel, no que se refere a situações, apresentação e descrição de personagens presentes nos relatos de Latude[513].

A classificação que enquadra *Madame Putiphar* entre as produções do *roman noir* encontra justificativa em particularidades espaço-temporais da trama, como o cenário dos castelos do século XVIII, a ambiência lúgubre e nauseabunda das prisões reais, assim como a exacerbada representação do horror e do sofrimento humano. Destaca-se ainda que esta classificação remete à primária e equivocada concepção da prosa frenética como sinônimo de romance gótico, como foi discutido na seção 5.1. Deve-se reconhecer a retomada de elementos do romance gótico na composição de *Madame Putiphar*, tais como a descrição de paisagens nefastas, personagens-tipo, cenas já consagradas, como a da *Freira ensanguentada* (*La Nonne sanglante*), que remete a *The Monk* de Lewis. No entanto, como ressalta François Kerlouégan,

> se Borel recorre à 'maquinaria' no que ela tem de mais previsível, ele sabe, sobretudo, restituir-lhe sua força de subversão política. Assim, quando o povo parisiense arromba as portas da Bastilha e encontra o esqueleto de um prisioneiro, o episódio, longe de suscitar o terror peculiar ao gênero, é imediatamente politizado.[514]

---

[512] CLARETIE, Jules. "Préface". In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: L. Willem, 2 vol., 1877-1878, p. XX.
"[...] Pétrus Borel y a trouvé le sujet de *Madame Putiphar*, et que modifiant le rôle de Rose devenue Déborah, agrémentant son récit d'une visite à la Pompadour et d'une prise de la Bastille, il a choisi, ce jour-là, Camille Desmoulins pour collaborateur".

[513] Cf. STEINMETZ, Jean-Luc. "Les malheurs du récit". In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Regine Deforges, Coll. "La Bibliothèque Noire", 1972, p. 379-441.

[514] KERLOUÉGAN, François. "*Madame Putiphar* de Pétrus Borel: historicisation du corps et incarnation de l'histoire". In: ROULIN, Jean-Marie (Org.). *Corps, littérature, société (1789-1900*). Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 193.
"[...] Si Borel a recours à la « machinerie » gothique dans ce qu'elle a de plus attendu, il sait surtout lui redonner sa force de subversion politique. Ainsi, lorsque le peuple parisien force les portes de la Bastille et y trouve le squelette d'un prisonnier, l'épisode, loin de susciter la terreur propre au genre, est aussitôt politisé [...]".

A politização apontada nesta passagem do romance diz respeito às reflexões do narrador, apresentadas após a grotesca descrição do esqueleto, preso à parede por um gancho espetado na nuca: "Quem poderia ser este homem? Qual teria sido o seu crime? Quem ordenou esta perversidade? Ignoramos! Apenas o olhar de Deus pode alcançar a tirania em suas mais profundas e impenetráveis intimidades"[515]. Desta forma a representação do horror e da violência, legitimada pela verdade histórica, ultrapassa exigências puramente estéticas ou vinculadas estratégias galvânicas de recepção, assumindo então contornos polêmicos. O romance de Pétrus Borel se distingue das produções do romance gótico pela frágil intensidade do anticlericalismo, pela ausência de satanismo e de fenômenos metafísicos, mesmo aqueles da ordem do "sobrenatural explicado", peculiar às *radcliffades*. A injustiça, a violência e o horror repugnante representados em *Madame Putiphar* são claramente atribuídos à dissolução dos costumes, à corrupção social e à arbitrariedade do poder real, simbolizado pela *carta selada* (*lettre de cachet*). O historiador Robert Darnton explica tal simbologia nos seguintes termos:

> [...] o *cachet* era um pequeno sinete gravado. As "cartas seladas", documentos que determinavam encarceramento ou exílio, seladas em branco com o sinete real e distribuídas entre os favoritos do trono. Estes usavam-nos, o mais das vezes, para ajustar contas pessoais, daí haverem se tornado um dos mais expressivos símbolos da arbitrariedade e do despotismo do *Ancien Régime* (Antigo Regime)[516].

Diversas tradições operam em *Madame Putiphar*, a História, o gótico inglês, a literatura libertina do século XVIII, a literatura revolucionária e o mito da Bastilha, que se compõe de fontes históricas acerca do tema (*La Bastille dévoilée*), bem como da utilização e do remanejamento dos dados históricos em obras de ficção. Considerando a comprovada existência de Whyte de Malleville, o desmemoriado irlandês encontrado na Bastilha, Jean-Luc Steinmetz argumenta que "o 14 de julho motivou o romance. *Ele é seu verdadeiro ponto de*

---

[515] *Opus cit*., p. 398.
"[...] – Quel avait pu être cet homme? quel avait été son crime? qui commanda ce forfait? on l'ignore! Le regard de Dieu seul peut suivre la tyrannie dans ses derniers et impénétrables replis".
[516]DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução. O submundo das Letras no Antigo Regime*. Trad. Luis Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 246.

partida, e não o desfecho triunfal. [...] a História secretara *realmente* aquilo que *ficticiamente* pôde-se tomar depois como um herói, saído diretamente do *roman noir*"[517]. No que se refere às produções dos frenéticos de 1830, muitas vezes o enquadramento histórico expressa, de forma oblíqua, posicionamentos políticos. Como assinala Jaroslav Fryčer, em *Madame Putiphar*, Pétrus Borel utiliza os dados históricos para "[...] cobrir de injúrias os reis, os suzeranos, a monarquia e, sobretudo, aquela que representava sua forma mais monstruosa, a de Luis XV e de Madame Putiphar, quer dizer, da Pompadour"[518]. No epílogo do romance, com a eclosão da Revolução Francesa, Borel acaba por tecer críticas à Monarquia de Julho. O autor apresenta a Revolução como manifestação da justiça divina, tendo o povo como seu instrumento. Este, por sua vez, seria punido por séculos, devido a este grande derramamento de sangue, por meio de dois outros instrumentos da Providência, Napoleão e Luís Filipe I. Borel transforma a apresentação da Revolução e dos regimes políticos subsequentes, em uma espécie de epopéia, justificando, ironicamente, o regime de massacre do "rei burguês", que destrói o povo com impostos. Em uma patente e provocadora crítica à política mercantil da Monarquia de Julho, o rei dos franceses é descrito como "[...] um homem com mãos em forma de gancho, tendo por cetro uma pinça; um caranguejo gigantesco; uma lagosta sem sangue nas veias, mas com uma carapaça cor de sangue derramado!"[519]. De acordo com Victor Brombert, a intriga de *Madame Putiphar* é encaminhada de modo a ilustrar uma sorte

---

[517] STEINMETZ, Jean-Luc. "La vérité sur Madame Putiphar. Gothique et Histoire". In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n. 659, Le roman gothique, mars 1984, p. 120.
"[...] le 14 juillet motiva le roman. *Il en est le véritable point de départ*, et non l'aboutissement triomphal. [...] l'Histoire avait sécrété *réellement* celui que *fictivement* on a pu prendre ensuite pour un héros, tout droit issu du roman noir".

[518] FRYČER, Jaroslav. "La prose frénétique dans la littérature française". In: *Studia minora Facultatis Philosophicæ Universitatis Brunensis* (SPFFBU), n. LII, 1990, p. 17. Disponível em: www.phil.muni.cz. Acesso em 30 de outubro de 2007.
"[...] l'auteur accable d'invectives les rois, les suzerains, la monarchie et surtout celle qui en représentait la forme la plus monstrueuse, celle de Luis XV et de Madame Putiphar, c'est-à-dire de la Pompadour [...]".

[519] *Opus cit.*, p. 385.
"[...] un homme aux mains crochues portant pour sceptre une pince; une écrevisse de mer gigantesque; un homard, n'ayant point de sang dans les veines – mais une carapace couleur de sang répandu !".

de expiação política e, sob uma perspectiva alegórica, conceber o Destino ou a Providência como os verdadeiros tiranos[520].

Os ataques de Pétrus Borel à dissolução moral da aristocracia e à arbitrariedade do poder monárquico fundamentam-se, igualmente, na alusão à literatura libertina e aos libelos difamatórios do século XVIII. Baseada em doutrinas filosóficas como o epicurismo, enfatizando o conceito de libertinagem como liberdade espiritual e moral, esta produção literária, desenvolvida paralelamente ao Alto Iluminismo, alcançou grande sucesso de público, sobretudo entre os aristocratas, fúteis, ociosos e depravados. O conceito de literatura libertina abrange grande diversidade genérica, como o romance galante, o romance cínico, as narrativas orientais, a estética do marquês de Sade e a chamada "literatura fácil" ou "literatura de baixo ventre", que se subdivide em romance erótico, pornográfico e obsceno, segundo a classificação de Raymond Trousson[521]. Dentre os tipos comuns da literatura libertina, constam o frio sedutor, as jovens ingênuas e as mulheres fiéis, alvos favoritos dos mestres libertinos, e os jovens aprendizes nas técnicas de libertinagem. Visando desvelar e descrever intimidades obscenas, espaços secretos, como gabinetes, alcovas e *boudoirs*, constituem cenários privilegiados da literatura libertina. A contextualização das narrativas eróticas, em países do Oriente, também consiste num traço típico desta literatura, que exalta a liberdade sexual e de costumes dos orientais, sendo recorrente a substituição da figura do rei pelo sultão ou faraó.

Além das obras libertinas lícitas e publicadas por editores oficiais, o século XVIII também contou com um movimento literário e editorial de natureza clandestina, cujas produções eram qualificadas como literatura "filosófica", etiqueta que dissimula sua real constituição. Os livros proibidos, censurados pelo Estado por infração à moral e à religião, bem como as edições piratas de obras lícitas compunham o *corpus* heterogêneo desta

[520] Cf. BROMBERT, Victor. "Pétrus Borel et les prisons noires". In: ___. *La Prison romantique. Essai sur l'imaginaire*. Paris: Corti, 1975, p. 53-66.
[521] Cf. TROUSSON, Raymond (Org). *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Paris: Robert Laffont, 1993.

literatura clandestina, formado por uma gama diversa de gêneros, como textos filosóficos, romances pornográficos, obscenos, sátiras, libelos de pornografia política e críticas escandalosas, geralmente acerca da corrupção e da imoralidade da corte. Para burlar a censura da polícia real, estas produções filosóficas eram impressas em gráficas da Holanda ou da Suíça, sendo comercializadas, posteriormente, por vias clandestinas, através dos "seguradores", agentes ilegais, responsáveis pela dinâmica de circulação e entrega das encomendas.

Em *Madame Putiphar*, ao retratar os costumes do século das Luzes, Pétrus Borel faz referência ao espaço privilegiado da literatura libertina e a representantes das produções eróticas e "filosóficas". Desta forma, o boudoir de Madame Putiphar é descrito com detalhes, indicando a aromatização do cômodo com essências do Oriente, a ornamentação em estilo rococó, qualificado como hipocrisia estética, com mobílias trabalhadas, relevos em bronze e lustres de cristal. Neste espaço íntimo, Madame de Pompadour se insinua lascivamente para Patrick, em uma alusão à passagem bíblica, na qual a mulher de Putifar tenta seduzir José do Egito. Em seguida, criticando feroz e abertamente a corte de Luis XV, Borel vincula a licenciosidade das obras libertinas e "filosóficas" à devassidão da aristocracia. O personagem Fitz-Harris, amigo irlandês de Patrick, figura como representante dos libelistas, encarcerado por *lettre de cachet*, devido à redação de um libelo difamatório dedicado à Madame Putiphar. Ao longo do romance, obras e artistas vinculados à estética libertina são citados, como o escritor Crébillon Fils (1707-1777), considerado o precursor do gênero, Clodion (1733-1814), escultor francês conhecido por suas sátiras e bacantes, e o marquês de Sade, representado como personagem do romance. Borel tece uma interessante referência às produções licenciosas e clandestinas do século das Luzes, no capítulo XXXIV do livro III, na passagem referente à prisão de Déborah, em um apartamento do *Parc-aux-Cerfs*. A heroína é trancafiada em um cômodo, ornamentado com pinturas e esculturas pornográficas, tendo à sua

disposição uma biblioteca libertina, de modo a desenvolver o processo de formação galante e sexual, intensivamente, para então assumir a função de amante de Luis XV, chamado de faraó. Déborah era vigiada, auxiliada e "burilada" por uma camareira lésbica, Madame du Hausset ou, simplesmente, *La Madame*, espécie de eunuco do harém do monarca. Borel descreve o quarto reservado para a heroína neste trecho:

> "[...] As paredes estavam cobertas de gravuras emolduradas e de pinturas; ela (Déborah) se aproximou e recuou de espanto e de nojo; só se viam nudez, orgias, cenas lascivas, uma destas explicava as atitudes da Madame para com ela, e suas palavras tenebrosas.
> [...]
> Cheia de cólera e desespero, ela correu para a porta de entrada, fechou-a com duas voltas na chave e com trinco, depois tirou, um a um, os quadros da parede e os lançou pelas janelas. Sua queda e o barulho dos vidros que se quebravam provocaram um barulho terrível. Sobre a chaminé e sobre os móveis havia estatuetas e grupos de biscuit em porcelana, também representando obscenidades, ela os quebrou fazendo o mesmo barulho. Em um dos cantos do cômodo, havia um armário envidraçado cheio de livros licenciosos; após ler rapidamente os títulos, ela os lançou pela janela, juntando-os aos quadros, em pedaços, no chão do pátio.[522]

Esta passagem de *Madame Putiphar* apresenta jogo intertextual com um dos *best-sellers* proibidos do século XVIII, *Thérèse philosophe* (1748), obra atribuída a Jean Baptiste de Boyer, marquês d'Argens. Este livro associa pornografia e discussão metafísica, legitimando a descrição recorrente de práticas sexuais e das mais variadas obscenidades, com base na filosofia materialista, como indica o título da obra. A moral da narrativa está associada à troca de prazer entre os amantes, exemplificada de várias formas, e o alcance do êxtase erótico, mas sem acarretar em escândalos sociais e filhos indesejados, de modo que a gravidez gerada por uma noite de "orgia filosófica" ou por uma aventura extraconjugal,

---

[522] *Opus cit.*, p. 197-198.
"[...] Les murailles étaient couvertes de gravures encadrées et de peintures; elle s'en approcha, et recula d'étonnement et de dégout; ce n'étaient que des nudités, des débauches, des scènes lascives, dont une lui donna l'intelligence des manières de La Madame à son égard, et de ses paroles ténébreuses.
[...]
Pleine de colère et de desespoir, elle courut à la porte d'entrée, la ferma à double tour et au verrouil, puis décrocha un à un les tableaux et les précipita par les fenêtres. Leur chute et le bruit des glaces qui se brisaient firent un vacarme effroyable. Sur la cheminée et sur les meubles étaient des statuettes et des groupes de biscuit de porcelaine représentant aussi des obscenités, elle les brisa avec non moins de fracas. Dans un des coins du logement se trouvait une armoire vitrée emplie de livres licencieux; lorsqu'elle en eut parcourut les intitulés, elle les envoya tous rejoindre les tableaux en débris sur le pavé de la cour.".

constitui o grande fantasma da trama. A protagonista apaixona-se por um conde, mas resiste ao desejo por medo da gravidez, tal impasse só será resolvido no epílogo de *Thérèse philosophe*, marcado por uma situação bem próxima daquela protagonizada por Déborah, como indica este resumo de Robert Darnton:

> O conde propõe a Thérèse que vá morar com ele em sua propriedade rural, oferecendo-lhe a condição de sua amante e 2 mil libras por ano. Explica-lhe, porém, que não a obrigará a satisfazer-lhe o desejo de um intercurso sexual, pois compreende seu horror à gravidez [...] Thérèse aceita a proposta. O casal vive contente durante muitos meses [...] Então o conde sucumbe ao desejo de uma forma superior de felicidade. E apresenta uma nova proposta: Thérèse passará duas semanas lendo os livros de sua "biblioteca galante" e estudando seus quadros eróticos. Se conseguir chegar ao fim desse prazo sem se masturbar, ficará com a coleção; caso contrário, se entregará a ele, podendo ter a certeza de que o conde colherá a flor de sua virgindade sem plantar nenhuma semente em seu ventre.
> Thérèse mergulha no devaneio sexual ao estudar os textos clássicos da tradição erótica [...] Cinco dias de leitura entre dois quadros lascivos – *Fêtes de Priape e Amours de Mars et de Vênus* – surtem o efeito desejado.[523]

A alusão desta cena por Pétrus Borel e as alterações efetuadas pelo romântico, no que diz respeito à reação negativa de Déborah, indiciam a função da estética libertina, na composição de *Madame Putiphar*. O romântico se serve das características da literatura libertina e clandestina, para tecer críticas ao comportamento de Luis XV e de Madame de Pompadour, apresentando tal vertente literária como metonímia da perversão e dissolução moral da corte francesa do século XVIII. A narrativa de Borel manifesta filiação à tradição do romance libertino, contendo determinados traços desta literatura, como personagens típicos, situações e espaços eróticos por excelência. Entretanto tais elementos são retomados com intenção provocadora, visando o desenvolvimento de críticas estéticas e políticas, bem como indiciam o vínculo entre o *posicionamento enunciativo* Pétrus Borel e uma *posição* política abertamente antimonárquica.

O universo carcerário também possui função determinante na organização espacial do romance, bem como na evolução da trama e na representação do horror. Há em *Madame*

---

[523] DARNTON, Robert. *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 114-116.

Putiphar uma gradação de prisões, como o castelo do pai de Déborah, descrito como uma sinistra fortaleza gótica, o apartamento do *Parc-aux-cerfs*, prisão galante, a casa onde Déborah cria o filho, situada no alto de uma colina, cercada por bosques, tipo de prisão refúgio e, finalmente, o calabouço do forte de Sainte-Marguerite, o torreão de Vincennes e a Bastilha. O espaço reservado aos heróis se contrai progressiva e significativamente, culminando com o último grau de internalização, ilustrado pela loucura de Patrick. O confinamento do herói e seu amigo Fitz-Harris nas prisões reais, por longos anos, determina a paralisação da ação principal, em uma espécie de negação do romanesco. O autor se limita a tecer descrições grotescas e escatológicas relativas ao estado infecto do espaço e à degradação física e mental dos prisioneiros. Já no final do romance, "a contração espacial conduz também ao silêncio. Após dez anos de reclusão, os dois prisioneiros não têm mais nada a se dizer. Uma vez sozinho, Patrick renuncia a qualquer comunicação com o mundo exterior. Ele escolhe o mutismo [...] e assim submerge na loucura"[524]. Quando liberado pela Revolução, o herói só é capaz de emitir sons incompreensíveis, atingindo a esfera de uma antilinguagem.

Após descrever as torturas sofridas pelos prisioneiros, Pétrus Borel considera-se autorizado a exaltar o Divino Marquês, qualificando-o como um mártir, uma das glórias da França. Em seguida, dirigindo-se de forma indignada ao público e aos críticos, Borel apresenta Sade como "[...] o ilustre autor de um livro, que todos acusam de infâmia, e que todos trazem no bolso"[525]. Entre 1833-1835, *Justine* aparece como a obra mais conhecida do marquês, apesar do fato deste título encobrir também *La Nouvelle Justine* e *Juliette*. A ousada e explícita exaltação ao marquês libertino e sua presença como personagem de *Madame*

---

[524] TONDEUR, Claire-Lise. "Pétrus Borel: l'univers carcéral de *Madame Putiphar*". In: *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12, n. 4 & vol. 13, n. 1, 1984, p. 76.
"Le rétrécissement spatial mène également au silence. Après dix ans de réclusion, les deux prisonniers n'ont plus rien à se dire. Une fois seul, Patrick renonce à toute communication avec le monde extérieur. Il choisit le mutisme [...] et ainsi sombre dans la folie. [...]".

[525] *Opus cit.*, p. 361.
"[...] l'illustre auteur d'un livre contre lequel vous criez tous à l'infamie, et que vous avez tous dans votre poche [...]".

Putiphar permitem a Béatrice Didier sustentar que a trajetória de Sade constitui a inspiração principal para a composição do romance.

> Pétrus Borel não se contentou em exibir a imagem de Sade, ele forneceu a seu protagonista uma parte da biografia do Marquês, particularmente, o que constituiu mesmo a vida do autor de Justine, o encarceramento contínuo e arbitrário; mas a analogia vai além: todo o desfecho excessivamente patético parece ter sido inspirado pelo fim da vida de Sade, no asilo psiquiátrico de Charenton.[526]

Segundo Béatrice Didier, apenas uma diferença no que tange à focalização impede a classificação de *Madame Putiphar* como romance sadiano. Ao contrário de Sade, que apresenta o ponto de vista do carrasco, Pétrus Borel privilegia o da vítima, de forma que narrador e leitor participam de seu sofrimento e desespero. Claude Duchet, por sua vez, reconhece o valor e o risco do investimento subversivo de Borel ao tecer louvores ao marquês, mas destaca a superficialidade e tom afetado da retomada do homem Sade, ou seja, da mítica sadiana, em detrimento de uma intertextualidade mais elaborada. Claude Duchet argumenta nestes termos:

> mesmo que minha opinião contrarie a voz corrente, não acredito no sadismo dos pequenos românticos (qual dentre eles, aliás, nomeia Sade a não ser Borel?) [...]. É possível que Andrea Vesalius que, em *Champavert*, disseca corpos ainda vivos, deva alguma coisa a *Justine* [...] Mas de um modo geral, não há muitos temas sadianos na obra de Borel. Se o Marquês aparece em *Madame Putiphar*, é para uma *mise en scène* romanesca e desejo de escandalizar, adotando sistematicamente o avesso de uma lenda sombria. [...][527]

---

[526] DIDIER, Béatrice. "*Madame Putiphar*. Roman sadien?". In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Regine Deforges, Coll. "La Bibliothèque Noire", 1972, p. XV.
"Pétrus Borel ne s'est pas contenté de faire apparaître l'image de Sade, il a prêté à son personnage principal une partie de la biographie du Marquis, en particulier, ce qui fut la vie même de l'auteur de Justine, l'incarcération continuelle et injustifiée; mais l'analogie va plus loin: tout le dénouement si pathétique semble avoir été inspiré par la fin de la vie de Sade à l'hôpital des fous de Charenton".

[527] DUCHET, Claude. "Sade à l'époque romantique". In: *Le Marquis de Sade*. Actes du Colloque 19-20 février 1966, Aix-en-Provence. Paris: Armand Collin, 1968, p. 235-236.
"[...] quitte à être en désaccord avec des opinions reçues, je ne crois pas du tout au sadisme des petits romantiques (lequel dentre eux , du reste, nomme Sade, à part Borel?) [...]. Il est possible qu'Andrea Vesalius, qui, dans *Champavert*, dissèque des corps vivants, doive quelque chose à *Justine* [...]. Mais, d'une façon générale, il n'y a guère de thèmes sadiens dans l'œuvre de Borel. Si le Marquis apparaît dans *Madame Putiphar*, c'est pour une mise en scène romanesque et par volonté de faire un éclat, en prenant systématiquement le contre-pied d'une légende noire. [...]".

A análise dos indícios da filiação do frenesi boreliano à estética sadiana empreendida nas seções anteriores permite relativizar tais considerações demasiadamente incisivas e redutoras, defendidas por Claude Duchet. Além disso, deve-se ressaltar que a exaltação do marquês libertino constituiu fator determinante para a condenação simbólica de Pétrus Borel.

Assim, logo após a publicação do romance, certo do sucesso e do impacto que a obra suscitaria, Borel distribui exemplares aos "companheiros" do Pequeno Cenáculo, a Balzac e ao mestre Victor Hugo. Entretanto, como relata Steinmetz, dentre os críticos e jornalistas da época, "a maior parte permanece silenciosa, diante desta obra desordenada, impregnada de um frenesi fora de época. Maquiado em *roman noir*, o equivocado romance histórico de Pétrus não encontra eco"[528]. Segundo, Jules Claretie, preferindo a condenação ao silêncio, Pétrus Borel teria procurado um dos mais renomados críticos da época, Jules Janin, devotado à Monarquia de Julho, para que comentasse a publicação de seu romance no *Journal des Débats*. Claretie relata que Janin teria respondido a tal solicitação nos seguintes termos: "Se eu falar de seu livro, vou simplesmente compará-lo às obras do marquês de Sade'. 'Compare', disse Pétrus"[529]. Em sua crítica, Jules Janin condena o estilo brutal do autor, seu humor de canibal, a imoralidade disseminada em *Madame Putiphar* e, principalmente, a presença do Divino Marquês como um dos personagens do romance, ainda mais sendo qualificado por Borel como um mártir das prisões reais, uma das glórias da França. O crítico aponta a exaltação do marquês libertino como uma pilhéria funesta do autor, uma prova de seu desequilíbrio e mau gosto, bem como um dos maiores paradoxos do romance sangrento de Borel, visto que Sade deveria ser qualificado como um blasfemo diabólico e atroz, responsável pela composição de livros "inomináveis que causaram mais estragos do que a

---

[528] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 161.
"[...] La plupart restente silencieux devant cet ouvrage désordonné, plein d'un frénétisme hors de saison. Maquillé en roman noir, l'équivoque roman historique de Pétrus ne rencontre pas d'écho. [...]".

[529] CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le Lycanthrope*. Paris: Pincebourde, 1865, p. 107. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.
"[...] 'Si je parle de votre livre, je le comparerai tout simplement aux œuvres du marquis de Sade'. 'Comparez', dit Pétrus".

peste"[530]. Indignado com a absurda e irônica vitimização de Sade, Janin esbraveja: "se um dia as cartas seladas puderam ser justificadas por determinada situação, mas se um dia as prisões de Estado foram úteis, mas se um dia a autoridade teve o direito de capturar um homem e confiscá-lo, corpo e alma, é justamente este homem que deveria servir de exemplo!"[531]. Destaca-se que Jules Janin é o autor de um dos primeiros textos sobre Sade, publicado na *Revue de Paris*, em 30 de novembro 1834[532]. Neste texto, Janin mistura crítica e ficção, narrando a história de um suposto amigo de infância, vitimado pela epilepsia seguida de demência, em conseqüência da leitura das obras de Sade. Desse modo, o nome de Pétrus Borel torna-se sinônimo de estética imoral e subversiva, de um frenesi intolerável e primitivo, e o conteúdo de suas obras, uma ameaça à ordem social e política.

Com base nesta apresentação do romance, constata-se que apesar da insistente filiação de Pétrus Borel ao frenesi literário, que indicia a ancoragem do autor a uma determinada *posição* no *campo literário*, é possível demarcar duas manifestações distintas dessa estética, em *Champavert* e em *Madame Putiphar*, logo, diferentes estratégias de composição e legitimação da *cenografia enunciativa*. Diferentemente do frenesi sarcástico, revoltado e provocante, representado nos contos imorais, o romance manifesta um frenesi mais sóbrio e pessimista. A diferença entre duas obras tão próximas cronologicamente é analisada por Jean-Luc Steinmetz:

> [...] O projeto de *Madame Putiphar* se inscreve provavelmente em uma estratégia do irremediável. Esta obra é o acabamento irrecusável daquilo que, nos *Contos imorais*, tinha apenas valor paródico. Patrick, o herói, não é mais um refratário (ou muito pouco!). Longe de se revoltar, ele é esmagado pelo destino. Se considerarmos a concepção de *Madame Putiphar* contemporânea aos *Contos imorais*, será necessário destacar também a

[530]JANIN, Jules. "Madame Putiphar". In: *Journal des Débats*, le 5 juin 1839.
"[...] l'auteur de ces livres sans nom qui ont causé plus de ravages que la peste [...]".
[531] *Idem*.
"[...] Mais si jamais les lettres de cachet ont pu être justifiées par un certain côté, mais si jamais les prisons d'Etat ont été utiles, mais si jamais l'autorité a eu raison d'enlever un homme et de le confisquer corps et âme, c'est justement cet-homme-là qui devrait servir d'exemple! [...]".
[532] Cf. JANIN, Jules. "Le Marquis de Sade". In: *Revue de Paris*, t. XI, novembre 1834, p. 321-360. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2010.

> diferença que opõe os dois livros: um de sarcasmo e de humor, o outro de gravidade e desespero.[533]

Sob esta perspectiva faz-se necessário esclarecer comentários e avaliações acerca da manifestação da ironia e do humor negro em *Madame Putiphar*. Ao longo do romance, diversas intervenções do autor modificam o tom imparcial da narração, para compartilhar com o leitor o sofrimento de conhecer as torturas e injustiças sofridas pelos protagonistas. Verifica-se, igualmente, uma forte recorrência de preterições, indiciando o alto nível de sensibilidade do narrador, que hesita em relatar fatos atrozes para poupar a si mesmo e ao leitor, como exemplifica o trecho a seguir:

> Minha missão é triste; mas, já que me propus a contar esses infortúnios, vou concluí-la. Acreditava ter uma alma mais forte, o coração mais duro ou mais indiferente; acreditara poder tocar nesses infortúnios e esculpi-los inteiramente em baixo relevo, com a calma de um artesão que burila uma tumba; o quanto me enganei! [...] Coragem, minha Musa! mais algumas páginas, e todos esses belos sofrimentos colhidos por você com uma atenção religiosa, [...] terão encontrado o seu desfecho e revestido uma forma que não lhes permitirá mais morrer, morrer na memória dos homens.[534]

Além destas intervenções de cunho irônico, *Madame Putiphar* manifesta, de forma significativa, a ironia trágica ou "ironia do destino". Esta, como já foi explicado, remete a uma situação irônica. Madame de Staël utiliza, em 1807, a expressão *ironie du malheur*, a expressão *ironie du sort* torna-se corrente a partir de 1810. Nesta categoria de ironia, a dinâmica e a responsabilidade do jogo irônico são atribuídas a uma entidade superior, como a Providência, a História ou o Destino. Philippe Hamon questiona se a larga utilização deste tipo de ironia na França pós-revolução, remeteria a um processo de "[...] transferência, da

---

[533] *Opus cit.* (2002), p. 10.
"[...] Le projet de *Madame Putiphar* s'inscrit sans doute dans une stratégie de l'irrémédiable. Cette œuvre est l'accomplissement irrécusable de ce qui dans les *Contes immoraux* n'avait de valeur que parodique. Patrick le héros n'est plus un réfractaire (ou si peu !). Loin de se révolter il est écrasé par le destin. Si l'on doit estimer la conception de *Madame Putiphar* contemporaine des *Contes immoraux*, il faut remarquer aussi la différence qui oppose les deux livres: l'un de sarcasme et d'humour, l'autre de gravité et de désespoir."

[534] *Opus cit.*, p. 340.
"Ma tâche est triste; mais puisque je me suis engagé à dire ces malheurs, je l'accomplirai. Je m'étais cru l'esprit plus fort, le cœur plus dur ou plus indifférent; j'avais cru pouvoir toucher à ces infortunes et en sculpter le long bas-relief avec le calme de l'artisan qui façonne une tombe; combien je me suis abusé! [...] Courage, ô ma muse! Encore quelques pages, et toutes ces belles douleurs ramassées par toi avec un soin si religieux, [...] auront trouvé leur dénouement et revêtu une forme qui ne leur permettra plus de mourir, de mourir dans la mémoire des hommes".

esfera religiosa [...] para agentes não religiosos, laicos, da responsabilidade dos acontecimentos históricos [...]"[535]. Em *Madame Putiphar*, a responsabilidade dos infortúnios vividos pelos protagonistas é atribuída a um Destino fatal, dado que Patrick e Déborah deveriam expiar os pecados de seus ancestrais. A Revolução Francesa é apresentada como uma grande ironia da História, pois Luís XV e Madame de Pompadour, os vilões do romance, já mortos, escapam da justiça da Providência e da fúria popular. Vengeance, criado para vingar a honra do pai, é assassinado pelo marquês Gave de Villepastour, chefe do regimento dos mosqueteiros, que tentou estuprar Déborah e traiu a confiança de Patrick, fato que choca e contraria as expectativas de justiça dos leitores, em uma ironia amarga e trágica. Também é possível identificar um jogo construído por Pétrus Borel na composição do romance, visto que, ao utilizar o conceito de expiação para justificar o destino trágico dos personagens, Borel alude ao próprio fracasso e às adversidades que enfrenta. Em *Anthologie de l'humour noir*, Breton, entusiasmada e equivocadamente, faz referência à presença do humor negro em *Madame Putiphar*, embora não forneça nenhum exemplo. Na verdade, os traços cômicos suscitados pela comparação dos prisioneiros a animais e pelos quadros de demência apresentados, mostram-se frágeis e facilmente diluídos pela fundamentação do horror na verdade histórica. No próximo capítulo, a análise das metáforas do grotesco que estruturam a *cenografia* da prosa frenética de Borel confirmará o investimento em diferentes estratégias para legitimação do projeto estético do autor.

[535] HAMON, Philippe. *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996, p. 13. "[...] le transfert, de la sphère religieuse [...] à des actants non religieux, laïcisés, de la responsabilité des événements historiques [...]".

6 DO TEXTO AO CONTEXTO: A *TRAJETÓRIA* DE PÉTRUS BOREL NO *CAMPO LITERÁRIO*

Na primeira subseção deste capítulo, a análise da *cenografia enunciativa* de *Champavert* e de *Madame Putiphar* será complementada, colocando-se em evidência a hipertrofia de metáforas do grotesco que permeiam e orientam a legibilidade das narrativas. A análise visa desvelar estratégias de alteração na "metáfora condutora" das obras em foco, viabilizando a descoberta da matriz analógica da prosa frenética de Pétrus Borel, bem como a delimitação efetiva de duas fases distintas do frenesi romântico sustentado pelo autor. Terminada a análise textual, a segunda subseção enfocará a configuração da *trajetória* de Borel, tecendo relações entre *posicionamento enunciativo*, *postura autoral* e *posição* no *campo literário*. Finalmente, a discussão abordará o "apetite de maldição" do líder do Pequeno Cenáculo e a busca de legitimação de uma nova máscara enunciativa.

6.1 A matriz analógica da prosa frenética de Pétrus Borel

O estilo frenético e bizarro de Pétrus Borel foi analisado por grandes escritores e críticos da literatura francesa que concebem a multiplicação de imagens horríveis, grotescas e de representações do mal nas narrativas de Borel, como pilar de sustentação da imagem macabra e violenta criada pelo autor, a fim de aterrorizar os burgueses. Assim, André Breton admira a singularização da forma nos textos de Borel e afirma que o "epíteto frenético se aplica ao estilo do escritor, como a nenhum outro".[536] Charles Baudelaire qualifica o estilo do

[536] BRETON, André. Pétrus Borel. In: ___ *Anthologie de l'humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 101.

poeta licantropo como barroco, paradoxal e brutal e atenta para esta particularidade: "todos os homens, ou quase todos, orientam sua escrita para a direita; Pétrus Borel propendia a sua, absolutamente, para a esquerda".[537] Charles Asselineau atribui certo mérito e pertinência às peculiaridades estilísticas do autor de *Champavert*, relativizando a condenação de seu furor poético, como mostra o fragmento a seguir:

> Como verdadeiro artista, (Borel) encontrou, imediata e genialmente, a plástica de sua idéia. A paixão pela cor e pelo "espaço" conduzira os escritores românticos em direção ao luxo e ao brilho. O *bousingot* mergulhou na crápula e fingiu os costumes do populacho. […] Dos mesmos torpedos, dos mesmos foguetes de metáforas que se lançavam [...] em honra [...] das catedrais, ele fez cartuchos para atirar no rei e nos agentes de polícia; mas, no fundo, eram o mesmo método e a mesma poética.[538]

O resultado da análise de metáforas do grotesco presentes no conto *Champavert le lycanthrope* realizada durante o mestrado[539] será apresentada, de forma a orientar a análise dos outros contos do livro, e confirmar ou descartar a hipótese de retomada da "metáfora condutora", a analogia da sociedade como um pântano ou charco. Em *Champavert le lycanthrope*, verifica-se uma forte recorrência de metáforas e símiles relativos a temas caros ao grotesco, como metamorfose, inconstância, hibridismo e dissimulação, expressa através da oposição ser-parecer. O hibridismo manifesta-se na construção de imagens estruturada em analogias entre os reinos humano, animal e vegetal, assim como no jogo de trevas e luzes, peculiar à estética do claro-obscuro. A metamorfose encontra tradução nas representações da morte, na deterioração dos corpos pela velhice ou pelo sofrimento e na apresentação da

---

"Le style de l'écrivain, auquel s'applique comme à aucun autre l'épithète 'frénétique' [...]".

[537] BAUDELAIRE, Charles. "Pétrus Borel". In: ___ *L'art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 328.
"[…] Tous les hommes, ou presque tous, penchent leur écriture vers la droite; Pétrus Borel couchait absolument la sienne à gauche [...]".

[538] ASSELINEAU, Charles. "Pétrus Borel". In : ___ *Bibliographie romantique*. 2e éd. Paris: P. Rouquette, Libraire-Éditeur, 1872, p. 46-47.
"[…] En véritable artiste, il (Borel) trouva tout de suite et avec génie la plastique de son idée. La passion de la couleur et de la 'localité' avait poussé les écrivains romantiques vers le luxe et l'éclat. Le bousingot plongea dans la crapule et affecta les habitudes populacières. […] Des mêmes fusées, des mêmes soleils de métaphores qui se tiraient [...] en l'honneur [...] des cathédrales, il fit des cartouches pour tirer sur le roi et sur les sergents de ville; mais c'était bien au fond le même procédé et la même poétique. [...]".

[539] Cf. LIMA, Fernanda Almeida. *Uma estética frenética em Champavert le lycanthrope de Pétrus Borel; metáfora e grotesco*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2006. Mestrado em Letras Neolatinas.

sociedade como um alagado, onde a matéria apodrece e se decompõe. A inconstância associa-se à efemeridade da matéria e à volubilidade sentimental e moral. A oposição ser-parecer remete ao *topos* do *theatrum mundi*, que apresenta a vida como uma ilusão, uma cena de teatro, onde todos representariam papéis, sob as mais variadas máscaras, em um misto de afetação e hipocrisia.

A metáfora estruturante e estrutural da narrativa *Champavert le lycanthrope* provém dos doze versos do poema *Profession de foi*, escrito por Gérard de Nerval, que figura como epígrafe do conto selecionado. José Domingos de Morais fornece a seguinte tradução do poema de Nerval:

> Porque a sociedade não é mais que um pântano fétido
> Em que só o fundo, sem dúvida, é puro e límpido,
> E onde tudo o que há de mais sujo, venenoso,
> E pútrido vem sempre (na superfície)!
> E (é comiserador)! É uma confusão de ervas
> Amarelas, feixes de caniços secos,
> Troncos apodrecidos, cogumelos rotos e esverdeados,
> Arbustos espinhosos em moitas emaranhadas,
> Lodos e lamas verdes, espumosos e a borbulhar de insectos,
> Sapos e vermes que o percorrem e sulcam
> De infectas rugas, tudo (semeado) de animais
> Mortos, afogados, cujo ventre sobrenada (aparece), negro e gordo.[540]

Este poema, composto ao todo por cinqüenta e seis versos, foi publicado no periódico *Le Mercure de France au XIX^e^ siècle*, em 7 de maio de 1831 (t. XXXIII, p. 242), assinado por *M. Personne* (Sr Ninguém). *Profession de foi* juntamente com o poema excêntrico de Charles Lassailly, *À mon ami Daniel Gavet, auteur de Jakare Ouassou ou les Tupinambas*, integra um díptico, publicado na seção do periódico intitulada "Poesia extra-romântica". Ao selecionar esse poema, classificado e apresentado como extra-romântico, para figurar como epígrafe do conto em questão, Borel acena com uma decisiva filiação ao frenesi literário e à estética grotesca. Jean-Luc Steinmetz sublinha que Spoelberch de Lovenjoul, em *Histoire des œuvres de Théophile Gautier* (1887), atribui a autoria deste poema a Gautier, admitindo uma possível

[540] MORAIS, José Domingos. "Notas". In: BOREL, Pétrus. *Champavert: contos imorais*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 283.

colaboração de Nerval. No entanto, dentre os manuscritos de Pétrus Borel, conservados pelo bibliófilo Marc Loliée, constam 55 páginas, referentes ao conto *Champavert le lycanthrope*, nas quais se encontram estes versos, redigidos pelo próprio Nerval e seguidos da assinatura "Gérard". Francis Dumont destaca que este poema constitui uma elemento díspar na obra poética de Nerval, não correspondendo ao estilo do "doce Gérard", como era chamado pelos companheiros do Pequeno Cenáculo. Nerval foi um dos membros mais comedidos na exibição das transgressões frenéticas, recusando até mesmo a elaboração de um nome artístico excêntrico e, na época, ainda usava sobrenome Labrunie. Pelo estilo brutal e grotesco dos versos citados, Dumont detecta traços da licantropia boreliana e desenvolve a seguinte argumentação:

> Neste poema, Nerval conduz a licantropia cara a Pétrus Borel bem longe. Tão longe que não é muito provável que se encontre nele alguma coisa que pareça uma profissão de fé sincera. Temos a impressão que este poema é uma sorte de exercício de estilo, provavelmente inspirado por alguma discussão entre Borel e Nerval. É uma verdadeira sobrecarga do licantropo, para não dizer uma charge. [...] Os versos de Nerval introduzem tão bem o texto de Borel e a este "*Champavert le Lycanthrope*" que é possível nos questionarmos se eles não foram feitos "sob medida".[541]

Dentre as temáticas que classificam e subdividem as imagens grotescas, a presente tese privilegiará apenas aquelas referentes à metamorfose e à oposição ser parecer. Tal seleção é justificada com base no reconhecimento da temática estrutural de *Champavert le lycanthrope*: a "crise das aparências", em uma ordem física e moral. Em um nível físico, essa crise é associada à podridão da superfície social, que retoma a metáfora nervaliana do pântano ou alagadiço, assim como à descrição dos personagens Champavert, Flava e Édura, caracterizados como corpos deteriorados pelo tempo ou pelos infortúnios vividos. Em um nível moral, a crise das aparências é traduzida pela ostentação burguesa, pelo jogo de

[541] DUMONT, Francis. *Nerval et les Bousingots*. Paris: La Table Ronde, 1958, p. 88.
"Nerval y pousse la licanthropie chère à Pétrus Borel fort loin. Si loin même qu'on ne peut guère y trouver quelque chose qui ressemblât à une profession de foi sincère. On a l'impression que ce poème est une sorte d'exercice de style, sans doute inspiré par quelque discussion entre Borel et Nerval. C'est une véritable surcharge du lycanthrope, pour ne pas dire une charge. [...] Les vers de Nerval introduisent si bien au texte de Borel et à ce « *Champavert le Lycanthrope* » qu'on peut se demander s'ils n'ont pas été faits « sur mesure »".

dissimulação e de afetação que orienta o grande "teatro do mundo", culminando com a representação de uma realidade fundamentada em conceitos frágeis e ilusórios. Assim, verifica-se que metáforas e símiles referentes à temática grotesca da metamorfose e da oposição ser-parecer funcionam como elementos estruturantes e estruturais da narrativa, garantindo e determinando sua legibilidade, fato que evidencia o potencial da metáfora como *traço estilístico*.

Grande parte do capítulo de *Champavert le lycanthrope* intitulado *"Testament"*, consiste em uma carta de Champavert ao amigo Jean-Louis, que desistira do suicídio, encontrando na vida rural um remédio para sua aversão à sociedade burguesa. O protagonista do conto explica ao amigo as razões que o levaram a desistir da vida e ironiza a credulidade de Jean-Louis, que insiste em atribuir sentido e razão à sua existência. Na qualidade de *détrompeur*, Champavert adverte o amigo com base nestas reflexões:

> Esperas talvez alguma paz, algum repouso, no fim do teu caminho! O que te falta na juventude será que esperas que sobre ti se abata quando chegar a decrepitude? Tu não podes conceber que a existência não seja mais do que isso, não seja apenas aquilo que tu conheces. Se fosse apenas isso, dize para contigo, se não houvesse uma qualquer era de beatitude, uma qualquer época de pura alegria que vingue todo o opróbrio, como terá sido possível (que) tantos e tantos homens (tenham) arrastado a sua carapaça até ao extremo? Como teriam eles consentido em vegetarem sempre e miseravelmente, em chafurdarem até a extinção no charco infecto da sociedade?[542]

Este fragmento contém a "metáfora condutora" do conto, desvelando um tipo de "gênese" da composição textual. O fio analógico condutor da narrativa parece originar-se na epígrafe que a precede, os versos de Gérard Nerval, através da metáfora da sociedade como um pântano fétido, em uma denúncia da podridão social espraiada pela superfície, visto que, segundo Nerval, o fundo deste pântano se mantém "puro e límpido". Em *Champavert le lycanthrope*, constata-se que a metáfora do pântano é retomada através de uma imagem equivalente, o charco ou alagadiço, que representa e critica a sociedade sob a mesma analogia. Este desdobramento da imagem do pântano constitui o elemento-chave da narrativa,

[542] BOREL, Pétrus. *Champavert: contos imorais.* Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 224.

figurando como uma matriz analógica que determina a construção das metáforas e símiles que permeiam o corpo textual. A qualificação da sociedade como um charco revela o potencial sintagmático da metáfora, sua manifestação como *traço estilístico*, instaurando um laço de coerência e coesão entre epígrafe e conto, e comprovando a afirmação de Éric Bordas de que "o desvio, quando é motivado (e a metáfora como desvio), deve poder estruturar profundamente o próprio conteúdo do texto, sua linearidade, e não se manter como uma peça decorativa, 'traduzível' em linguagem".[543]

A relevância da metáfora do charco na composição da narrativa é desvendada por meio da análise das imagens grotescas associadas ao hibridismo humano-vegetal e à metamorfose, construídas pelo autor para caracterizar os personagens. Édura, o primeiro amor de Champavert, um equivalente da Madame de Warrens de Rousseau, e cuja volubilidade parece ter provocado o desencanto e a morbidez do protagonista, é apresentada de forma grotesca, por meio desta analogia: "Os anos passaram depressa e fizeram de mim um homem; mas a ti envelheceram-te, desbotaram-te, murchando-te; tu já não és uma mimosa flor do campo, és um salgueiro encarquilhado".[544] O amor de Champavert, que ainda se mantém vivo, apesar da infidelidade e da velhice de sua amada, é qualificado como um "amaranto imortal". Vale ressaltar que Édura, personificando o desgaste físico relacionado a uma vida de orgia, é uma personagem que remete ao processo de metamorfose dos corpos, peculiar às velhas prostitutas da literatura erótica, como a personagem Bois-Laurier, instrutora sexual da jovem protagonista de *Thérèse philosophe*.[545]

A outra personagem feminina da narrativa, a jovem Flava, que, para salvaguardar as aparências e a honra, teve que sacrificar o fruto de sua união ilegítima com Champavert, é

---

[543] BORDAS, Éric. "L'expression métaphorique comme style littéraire". In : ___ *Les chemins de la métaphore*. Paris: PUF, 2003, p. 95.
"[…] L'écart, quand il est motivé (et la métaphore comme écart), doit pouvoir structurer en profondeur le contenu même du texte, sa linéarité, et ne pas rester une pièce décorative 'traduisible' en langue. [...]".
[544] *Opus cit*., p. 230.
[545] Cf. CUSSET, Catherine. *Les romanciers du plaisir*. Paris: Honoré Champion, 1998.

descrita por meio de traços como a palidez, o porte lânguido, o olhar amedrontado, o ar de sofrimento, o vestido branco como uma mortalha, que remetem à beleza cadavérica das heroínas do *roman noir*. Assim, um processo de metamorfose mais lúgubre, provocado pela dor e pelo remorso do infanticídio praticado, é explicitado por meio desta analogia: "o sofrimento, como um raio, tinha devastado e continuava a devastar aquela bela criatura, debilitada, desflorida".[546]

Ao se recordar do juramento feito à Flava no início da trama, de que a mataria, antes de suicidar-se, Champavert hesita, momentaneamente, em ir ao encontro da morte. Perplexa e revoltada com essa hesitação do amante, Flava o interpela e define, analogicamente, o estado de desgaste e sofrimento que caracteriza o casal, remediado apenas pelo suicídio, e não por uma espera passiva e obstinada pela morte: "-Champavert, quando uma árvore foi atingida pelo raio, nenhuma primavera a sabe reverdecer. Seca de pé, até que um lenhador a derrube com seu machado. Champavert, será que vamos esperar a machadada da morte, esse moroso lenhador?".[547]

Verifica-se que o processo de construção das imagens estrutura-se com base no campo semântico do reino vegetal. Considerando-se que as imagens referentes ao processo de metamorfose são utilizadas para caracterizar os personagens como elementos deteriorados e destruídos, árvores ressequidas, fulminadas, em decomposição, a importância da metáfora do pântano ou charco faz-se presente. Desse modo, percebe-se que os personagens da narrativa ocupam o lugar dos vegetais ressecados e apodrecidos, dos animais em decomposição, dos insetos e vermes que, no poema de Nerval, formam a grande barafunda da superfície social. Percebe-se então que o contato dos personagens com a sociedade determina o tipo de

---

[546] *Opus cit.*, p. 232.
"[...] la souffrance, comme une foudre, avait ravage, et ravageait cette belle créature, cassée, défleurie. [...]".
Cf. *Champavert, contes immoraux*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 2002, p. 221.

[547] *Opus cit.*, p. 234.
"-Champavert, quand un arbre a été atteint de la foudre, nul printemps ne saurait le reverdir; il dessèche sur pied, jusqu'à ce qu'un bûcheron le renverse de sa hache; Champavert, attendrons-nous le coup de hache de la mort, tardif bûcheron ? [...]".
Cf. *Champavert, contes immoraux*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 2002, p. 223.

qualificação, em uma espécie de "metáfora recíproca".[548] Esta consiste em um procedimento tipicamente barroco, no qual os elementos relacionados manifestam uma correspondência de propriedades. Logo, integrando o alagadiço fétido e podre da sociedade, os personagens assumem predicados relativos à decomposição orgânica, expressos por meio de metáforas grotescas relativas ao processo de metamorfose.

O fundamento metonímico das metáforas também é evidenciado através desse processo de construção de imagens, visto que a escolha do termo comparante é determinada pelas propriedades da *cenografia enunciativa* da narrativa. Desta forma, os termos metafóricos "salgueiro", "flor do campo", "desflorir", "árvore", "murchar", "reverdejar (reverdecer)", "ressecar", "desbotar" obedecem e reafirmam o tema central do conto, a denúncia da podridão social, indiciado pela "metáfora condutora" do pântano animado em sua superfície por vermes, insetos, vegetais e animais em estado de decomposição. As *metáforas diegéticas* são igualmente responsáveis por neutralizar a arbitrariedade da aproximação de campos semânticos heteróclitos, como na narrativa em questão, o humano, o vegetal e o animal, passando uma ilusória idéia de proximidade entre comparante e comparado.

O epílogo de *Champavert le lycanthrope* conta com duas cenas que parecem constituir o ápice desse grotesco processo de metamorfose. Antes de pôr fim à sua vida e à de Flava, Champavert vai ao túmulo de seu filho e, em um comportamento animal, cava a terra com as unhas e ergue o corpo do filho, putrefato e carregado de farrapos, como uma espécie de estandarte, que ele apresenta à Flava como uma amostra do que significa a eternidade. A cena final da narrativa parece fechar e justificar o ciclo de decomposição orgânica instaurado pela "metáfora condutora". O corpo de Champavert é encontrado por um magarefe (*équarisseur*) nas colinas de Montfaucon, em meio a um monte de carcaças de cavalos. Como os animais

[548] MIGLIORINI, B. La Metafora reciproca (1957) apud GENETTE, Gérard. "Métonymie chez Proust". In : ___ *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 54.
"métaphore réciproque".

dos versos de Nerval, a cabeça de Champavert está afogada na lama, mas no lugar de um ventre negro e inchado, o que figura é sua longa barba negra.

Como já foi explicado, a "crise das aparências" ou da "superfície" não se limita a imagens de desgaste e putrefação físicos, mas desdobra-se em metáforas e símiles que apontam uma crítica às máscaras sociais, ao jogo de interesses, à ostentação burguesa, chegando mesmo a atingir uma perspectiva filosófica, relativa à natureza falaciosa da realidade. Champavert-Borel inicia sua crítica ao afetado e hipócrita mundo burguês, através da caracterização de comportamentos comuns à dinâmica da corte, dentre os quais o autor destaca: "os impudentes aduladores, as raposas que comem o queijo de uma burguesia ignorante e orgulhosa, (que, como um pavão, se blasona sobre os próprios excrementos)".[549] Este enunciado metafórico apresenta a grotesca oposição ser-parecer, fundamentada em um jogo intertextual com o *Roman de Renard* e com as *Fábulas* de La Fontaine, onde a raposa figura como personificação da astúcia e da dissimulação, e o pavão, como símbolo da ostentação, de uma "cegueira" narcísica e fútil, sendo sempre lesado por ceder a falsos elogios.[550]

Em um segundo momento, constata-se que essa crítica às falsas aparências adquire um tom mais profundo e vincula-se a um feroz desejo de ver além de uma superfície enganosa. Essa busca pela verdade através do aperfeiçoamento da visão está associada a um comportamento cético e desencantado, permitindo a distância necessária para reavaliar e julgar as "falsas verdades" que orientam a noção de realidade. Tal comportamento é manifestado já no primeiro parágrafo da narrativa, mais precisamente, neste trecho da carta de Champavert a Jean-Louis:

---

[549] *Opus cit.*, p. 220.

[550] Cf. LA FONTAINE. "Le renard et les poules d'Inde". In : ___ *Œuvres complètes. Fables, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1991.
A raposa, por seu jogo de artimanhas e por apresentar várias faces, de acordo com suas conveniências, é qualificada como uma sorte de "Arlequim-Proteu" e sua aparência inconstante, relacionada às diversas máscaras e formas assumidas pelo diabo para tentar os homens.

> muitas vezes eu te recordei aquela noite em que, depois de termos (perambulado) longo tempo na floresta, apreciando e medindo pelo seu valor todas as coisas, destilando, vasculhando, dissecando a vida, as paixões, a sociedade, as leis, o passado e o futuro, quebrando a lente enganadora da câmara ótica e a lâmpada artificiosa que a ilumina, fomos tomados por um esgar de nojo perante tantas mentiras e misérias.[551]

Em seguida, o herói suicida, em sua ironia cética, explica ao crédulo amigo Jean-Louis as razões e as condições que levam os homens a arrastar sua carapaça pela lama social até o fim de suas vidas, na esperança de alcançar algum conforto ou recompensa que neutralizaria essa lógica absurda de vida e sofrimento. Assim, em uma comparação grotesca entre homem e animal, Champavert põe em evidência a insensatez e a ingenuidade que levaram o amigo a desistir do suicídio, sustentando o seguinte raciocínio:

> É que, tal como tu, a multidão espera; [...] Ela é semelhante ao gato, que quer (capturar) aquilo que se move no fundo do espelho e, no instante em que, radiante, se lança sobre a presa, sobre a sua sombra, suas garras apenas esbarram e arranham o vidro. Estupefato, mas não convencido, escarniça-se e espia, tão engodado como antes. Mas tu, que passaste (atrás) do espelho, que (arranhou o estanhado) com tuas unhas, que sabes que aquilo não é mais que um vidro estanhado e refletor, ainda que te sintas atraído, irás continuar a (espreitar)?...[552]

Através da metáfora do gato diante do espelho, usada para caracterizar o sentido ilusório da vida, Borel acaba por problematizar o estatuto da representação artística, inclusive de sua própria obra, devido às conotações associadas, ao longo do tempo, às imagens e reflexos especulares. Como assinala Liliane Louvel, o espelho consiste em uma das grandes metáforas da criação artística, associada ao reflexo e à reprodução mimética do real, que por apresentar enquadramento idêntico ao de uma tela passou a referir-se, mais particularmente, ao universo pictural. Esta imagem do animal que tenta apanhar o reflexo do espelho é avaliada por Liliane Louvel, no que concerne à representação literária, como "uma crítica do leitor em busca de um sentido escondido por trás do visível [...] suscit(ando) o

[551] *Opus cit.*, p. 219.
[552] *Opus cit.*, p. 224-225.

questionamento sobre a verdade e a mentira da representação, sobre a relação entre a ilusão e a realidade da interpretação".[553]

Com sua visão apurada e cética, Champavert-Borel destrói a função alegórica do espelho, desconstruindo o processo de formação de imagens ilusórias, dissecando e apontando a materialidade desta pretensa "superfície mágica", composta simplesmente por vidro e estanho. O comportamento de Champavert, fundamentalmente oposto ao de Jean-Louis que, como um gato, engana-se com o próprio reflexo no espelho, associa o seu "poder-ver" a um tipo de saber ou competência, à decifração lógica, fria e maldosa de um código simbólico, visto que Champavert-Borel, enquanto autor *détrompeur* dos sete contos imorais, seria um mestre na arte de manejar e decompor tais artifícios. O reconhecimento da ilusão e o domínio de práticas de desconstrução seriam então inacessíveis aos crédulos, ingênuos ou fúteis. Desta forma, a posição sábia e materialista do autor-personagem ilustra a afirmação de Lucien Braun de que "é o olhar que faz o espelho. [...] O engenheiro que aperfeiçoa e afina o espelho cristalino vê o espelho. A coquete não o vê".[554]

Champavert-Borel prossegue em sua denúncia das falsas aparências, recorrendo ao também conhecido *topos* do *theatrum mundi*. Esta metáfora, que traduz perfeitamente a oposição ser-parecer, a duplicidade referente ao uso de máscaras fora esboçada já em *Rhapsodies* (1832), no poema dedicado ao companheiro Jules Vabre. Borel qualifica a si mesmo e o destinatário como "Gatos de coxia raivosos! // Diante as sala pasmada // Atravessando, cortinas erguidas, // O teatro da vida"[555]. Mas é em *Champavert le lycanthrope*

---

[553] LOUVEL, Liliane. "Substituts du Pictural I. Jeux iconotextuels : Le miroir en texte". In : ___ *Texte Image. Images à lire, textes à voir*. Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 47-48.
"[...] une critique du lecteur en quête d'un sens caché derrière le visible [...] pos(ant) la question de la vérité et du mensonge de la représentation, du rapport entre l'illusion et la réalité de l'interprétation. [...]".

[554] BRAUN, Lucien. *Speculum & specula, brève rétrospective d'une métaphore inépuisable* (1995-96) apud LOUVEL, Liliane. *Texte Image. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 53.
"[...] c'est le regard qui fait le miroir. [...] L'ingénieur qui perfectionne et affine le miroir cristallin voit le miroir. La coquette ne le voit point. [...]".

[555] BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832, p. 70.
"Chats de coulisse, endêvés! // Devant la salle ébahie // Traversant, rideaux levés, // Le théâtre de la vie".

que Pétrus Borel desenvolve expressivamente tal alegoria, aliás, muito comum entre os românticos. A metáfora da sociedade como um grande teatro consiste em um dos maiores exemplos de metáfora desenvolvida (*filée*) do conto em questão, originando várias derivações analógicas que ultrapassam o limite gráfico de uma página. Os pontos de analogia são multiplicados, formando uma "cascata" de metáforas, de modo que o enunciado fundamentado no *topos* do *theatrum mundi* passa a constituir um tipo de microestrutura metafórica, integrante da macroestrutura narrativa.

> O mundo é um teatro. Cartazes de letras gordas e títulos enfáticos lançam o anzol à multidão que de imediato se levanta, se lava, alisa as suas suíças, veste (seu jabot) e seu (traje dominical), ajeita os frisados do cabelo, enverga seu manto de tecido raro e, de guarda-chuva na mão, ei-la que parte; lesta, alegre, ansiosa, chega e paga, pois a multidão paga sempre, e cada um aloja-se à sua vontade no vasto anfiteatro ou, melhor dizendo, de acordo com a categoria da entrada previamente paga, a aristocracia aferrolhada em seus (poleiros) gradeados e a canalha ao deus dará. (As cortinas são erguidas) os ouvidos abriram-se e, de pescoço estendido, a multidão escuta, pois a multidão escuta sempre. Para a multidão, a ilusão é completa, é a realidade; identificou-se, ri, chora, toma-se de ódio e amores, urra, assobia, aplaude. Por vezes, em vão, suspeita que abusivamente a enganam e arma-se com o seu pequeno binóculo, mas a multidão é míope, nada pode destruir a sua ilusão e a sua fé que os comediantes galantemente exploram.
> Mas tu Jean-Louis, que te aventuraste nos bastidores, que viste o avesso do palácio e o céu ao rés da terra, que bateste no fundo; tu que viste de perto e desnudados os reis, (charlatões empalhados); tu que viste a carcaça de atrizes decrépitas através do ocre e do gesso com que se cobrem; tu, que tocaste na jovem protagonista, tão inocente e virginal em cena, mas cuja boca exala odores de farmácia; tu, que sabes não serem as moedas de ouro (de Gênova) mais do que (tentos); tu, para quem os reis, os marechais, os nobres, as belíssimas damas, os lacaios mais não são do que crapulosos bufões que se servem da honra, da glória, da justiça segundo o papel que lhes foi distribuído, fariseus que, longe dos olhares do anfiteatro, se arrastam (na orgia) e se banham na infâmia; tu Jean-Louis, liberto do erro e do seu fascínio, irás escutar a farsa até o fim?... Permanecerá até o fim imerso na turba do teatro, espectador complacente e embasbacado desta ignóbil pantalonada?... Oh, Jean-Louis, grande e funda teria sido a sua queda![556]

Esse fragmento constitui um dos casos típicos de "metáfora estrutural"[557], caracterizada pela apresentação e explicação de um conceito em termos de um outro.

---

[556] *Opus cit*., p. 226.

[557] Cf. LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. de Michel Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle. Paris: Minuit, 1985, p. 24.
"[...] des métaphores structurelles: un concept est métaphoriquement structuré en termes d'un autre concept. [...]".

Verifica-se, nesse caso, que o conceito de mundo ou realidade é estruturado por meio da deriva de comparantes associados ao campo semântico do teatro. Percebe-se que essa microestrutura metafórica apresenta uma lógica de composição muito próxima daquela que orienta as passagens descritivas, confirmando a teoria sustentada por Philippe Hamon de que "a analogia (metáforas, comparações e suas variantes) se constitui como um sistema descritivo a parte, mais ou menos expandido".[558] Desta forma, com base na terminologia descritiva de Hamon, pode-se afirmar que o termo comparado, "mundo", figura como uma espécie de *pantônimo*, elemento que constitui o objeto da descrição. Esse *pantônimo*, comparado metaforicamente a um teatro, será descrito por meio de uma expansão lexical em forma de metáfora desenvolvida (*filée*), preservando a analogia inicial. Desta forma, a presença de comparantes derivados, como "cartazes", "anfiteatro", "poleiros", "binóculos", "cortinas", "farsa", "comediantes", "ilusão", "saltimbancos", "espectador", "papel", "bastidores", "protagonista", "céu plano", "tentos", "avesso do palácio", "pantalonada", aparecem como um desmembramento do pantônimo, como a apresentação detalhada das partes que o compõem, assim como de objetos, acessórios e formas de comportamento referentes ao universo teatral. Logo, o que Philippe Hamon define como *força centrífuga* da descrição (deriva lexical) corresponde, no trecho supracitado, à multiplicação dos pontos de analogia, dando origem ao que Théophile Gautier qualifica como "metáforas hidrópicas"[559], ou seja, metáforas que se espraiam ou hipertrofiam a superfície textual. Segundo Hamon, o fim das descrições caracteriza-se pela manifestação da *força centrípeta*, geralmente relacionada à retomada do *pantônimo* ou pela presença de um termo sinônimo, anáforas ou expressão que o designe resumidamente. No que diz respeito à microestrutura metafórica construída por Borel, constata-se que o fim da dinâmica descritiva conta com a expressão

[558] HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1991, p. 63.
"[...] l'analogie (métaphores, comparaisons et ses variantes) se constitue comme un système descriptif à part entière plus ou moins expansé [...]".
[559] GAUTIER, Théophile. *Les Grotesques*. Paris: M. Levy, 1859, p. 2.
"métaphore hydropique".

"ignóbil pantalonada", que resume e determina a natureza das representações encenadas no grande "teatro do mundo". O termo "pantalonada", que figura como sinônimo de farsa, foi criado com base no personagem Pantaleão da *Commedia dell'arte*. Caracterizado como um velho ganancioso, avarento, enganado por todos e traído por sua amada, Pantaleão constitui um dos principais arquétipos dos personagens de comédia. Originariamente, este personagem portava um falo ereto, indicando sua sensualidade exacerbada. Sua máscara é descrita por Bernard Jolibert: "Rosto magro com rugas profundas, coberto de pústulas e verrugas; nariz proeminente, adunco, longo e caído: bigodes finos e barba pontuda. Tudo nele é vestígio da moda do 'tempo de outrora'".[560] Por seu interesse mercantil e moral conservadora, Pantaleão figura como um dos primeiros personagens representantes da ascendente burguesia européia.

O "teatro do mundo" corresponde a uma das metáforas mais representativas da oposição ser-parecer, denotando, de forma geral, a ilusão e a afetação da representação teatral, o *non-sense* e a natureza caricata da vida. Na passagem transcrita acima, a espessa maquiagem das atrizes equivale à duplicidade das máscaras, em uma lógica de dissimulação que também se associa à figura do rei "empalhado" e à representação de papéis virtuosos apenas diante do público, visto que nos bastidores se desenrolam cenas de devassidão. Analisando esta microestrutura metafórica, segundo a lógica de funcionamento da metáfora *filée*, conclui-se que "a sucessão das metáforas derivadas justifica, por um exercício repetido da função referencial, a pertinência da metáfora primária. A metáfora desenvolvida suscita, assim, no leitor que a decodifica, uma impressão crescente de propriedade".[561] A arbitrariedade de se explicar um conceito em termos de outro é neutralizada, de forma que não

---

[560] JOLIBERT, Bernard. *La commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*. Paris: L'Harmattan, 1999, p. 29.
"[...] Visage maigre aux rides profondes, couvert de pustules et de verrues; nez proéminent, crochu, long et pendant; moustaches effilées et barbe taillée en pointe. Tout en lui est vestige de la mode du 'temps-longtemps'. [...]".

[561] RIFFATERRE, Michel. "La métaphore filée dans la poésie surréaliste". In: *Langue Française*, vol. 3, n. 1, 1969, p. 51. Disponível em: www.persee.fr; Acesso em junho de 2008.
"[...] La succession des métaphores dérivées vérifie, par un exercice répété de la fonction référentielle, la justesse de la métaphore primaire. La métaphore filée donne donc au lecteur qui la décode une impression grandissante de propriété".

se percebe mais a heterogeneidade que separa os dois campos semânticos representados por comparante e comparado.

A representação de uma "crise das aparências" em um nível moral, por meio de imagens grotescas associadas à oposição ser-parecer, fundamenta-se em uma sorte de "olhar destrutivo" que, segundo René Bourgeois[562], consiste em uma das maiores qualificações do verdadeiro ironista. Desse modo, através das metáforas referentes ao reconhecimento do cinismo das raposas, do vazio que existe atrás do espelho e da torpeza dos bastidores, Champavert-Borel põe em cena seu objetivo de destruir as ilusões e rasgar o véu da hipocrisia, sustentando que o mundo, suas leis, seus governantes, sua dinâmica social são, fundamentalmente, perversos e hipócritas. No entanto, o reconhecimento da verdade e a destruição das ilusões representam um grande portal para a morte, determinando o suicídio de Champavert. Este constitui outra grande ironia da narrativa, visto que o indivíduo que possui a lucidez para conhecer a verdadeira face da vida está condenado a ser expurgado de sua dinâmica, simbolizando uma entrava ao seu jogo cênico.

Retomando os dois subgrupos de imagens que ilustram a metáfora central da "crise das aparências", ou seja, o das metáforas relativas à metamorfose e à oposição ser-parecer, vê-se, com base no valor depreciativo dos comparantes, o enquadramento de tais imagens na categoria das "metáforas descendentes ou burlescas". Estas são analisadas por Henri Morier como um tipo de metáfora que pode "*rebaixar* o comparado, por meio de um comparante que põe em evidência um denominador comum inferior e que, desse modo, o ridiculariza".[563] A "metáfora ascendente ou herói-cômica" se caracteriza, em contrapartida, por uma exaltação do comparado através de comparantes que elevam suas qualidades. As analogias estruturais do conto *Champavert le lycanthrope*, pela filiação às temáticas do grotesco, constituem,

[562] Cf. BOURGEOIS, René. Pétrus Borel. In: ___ *L'ironie romantique*. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 65-83.

[563] MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4e éd. Paris : PUF, 1989, p. 716.
"[…] la métaphore peut *abaisser* le comparé au moyen d'un comparant qui met en évidence un commun dénominateur inférieur et qui, par là, le ridiculise: c'est la métaphore descendante ou burlesque".

então, um "arsenal" de "metáforas descendentes" utilizado na qualificação aviltante da sociedade.

No que concerne ao funcionamento textual do conto analisado, percebe-se que a evocação do real constitui uma espécie de "detonador analógico"[564], fazendo jorrar as "cascatas" de metáforas. Em sua análise da obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gérard Genette aponta a *memória involuntária* como o principal "detonador analógico" da narrativa proustiana. No caso de Pétrus Borel, a evocação de uma realidade insatisfatória e negativa desencadeia a construção de metáforas descendentes, qualificando o rei como um saltimbanco, a sociedade como um charco e o mundo como um jogo de ilusões e hipocrisia.

A partir do reconhecimento da "metáfora condutora" do último conto de *Champavert*, bem como das analogias derivadas, referentes à crise das aparências, será empreendida a análise textual dos outros contos do volume. Há, igualmente, uma forte recorrência de imagens do grotesco nas seis primeiras narrativas do livro, sendo possível detectar a presença significativa de metáforas associadas ao tema da metamorfose e da oposição ser-parecer. Em *Monsieur de l'Argentière, l'Acusateur* encontra-se uma expressiva manifestação metafórica, referente à ilusão das aparências:

> Os homens com as suas curtas antenas, apenas podem julgar com base no provável e no aparente. Os crimes poder-se-iam comparar a trouxas muito bem enfardadas e atadas, é pelo invólucro que o juiz estima o conteúdo e quando, após a sentença que a declara deteriorada e a coloca no refugo e depois de, por sua ordem, ter sido lançada ao mar, a trouxa, na sua queda, embate numa rocha, desfaz-se e abre. Tudo aquilo que encerrava sobe à tona de água e surge à luz do dia. É então que as asneiras do tribunal se tornam aparentes e a multidão zomba e escarnece amargamente e é então que o juiz enverga os seus mais solenes trajos, exibe a sua altivez e, arvorando um tom risível e arquiepiscopal, proclama: "Eu sou infalível!" [565]

O tema da ilusão das aparências é, em seguida, representado ironicamente, na cena em que o acusador e estuprador Argentière tenta convencer o tribunal da periculosidade de

[564] GENETTE, Gérard. La métonymie chez Proust. In : ___ *Figures III*. Paris : Seuil, 1972, p. 56. "détonateur analogique".
[565] *Opus cit.*, p.36.

Apolline, capaz de sacrificar o filho recém-nascido: “-Não vos deixeis seduzir, bradava ele, pelos belos ares desta mãe desnaturada; o aloendro (*laurier-rose*) encerra um veneno subtil, a beleza muitas vezes mais não é do que o véu que esconde a perfídia”[566]. As metáforas relativas ao hibridismo humano-animal são igualmente recorrentes nesta narrativa, caracterizando a ferocidade dos representantes da lei, o acusador Argentière e o prefeito Bertholin. Na primeira cena do conto, que descreve o jantar desses dois personagens em uma sala de jantar em estilo Luís XV, os vilões são qualificados como dois lobos disputando uma carcaça. A metáfora do pântano social também é retomada neste conto inaugural de *Champavert*, no comentário acerca do período de reclusão da heroína Apolline em um asilo psiquiátrico e na prisão: “Foi longa a instrução de seu processo e, após quatro meses de detenção e de contacto com tudo o que existe de mais fétido e de mais vil no pântano social, compareceu ao tribunal”[567].

Jacquez Barraou, le charpentier a narrativa mais simples e curta do volume, é semeada por metáforas referentes ao hibridismo homem-animal, concernente à qualificação dos protagonistas como bestas, devido à ferocidade, à acentuada força braçal e ao primitivismo dos negros escravos. Na descrição dos personagens, assim como na narração da cena de luta mortal entre Jacquez e Juan pelo amor de Amada, são utilizados termos deste campo semântico, como “garras”, “faro” e “mugidos”. O trabalho escravo dos protagonistas, transportando fardos pesados para os senhores, permite a comparação dos negros com mulas, faltando apenas a sineta amarrada ao pescoço, segundo o comentário do narrador. Diferente da maioria das heroínas de *Champavert*, geralmente comparadas a vegetais, a negra Amada, por sua fidelidade a Barraou, resistindo às insistentes investidas de Juan, é qualificada como um rochedo, deixando sempre o negro atrevido “rolar” a seus pés. A cena final da narrativa alude à barafunda, aos vermes e aos corpos em decomposição que animam a superfície do

[566] *Opus cit.*, p. 43.
[567] *Opus cit.*, p. 42.

pântano social, retomando a matriz analógica do poema de Nerval. Assim, após a luta fatal pelo amor de Amada, os dois negros são descritos como "uma massa de sangue (talhado). Milhares de moscardos e escaravelhos saem e entram já das suas narinas e das suas bocas, chafurdando nos humores de suas chagas"[568].

Na terceira narrativa do volume, *Don Andréa Vésalius, l'anatomiste*, metáforas referentes ao tema da afetação e dissimulação são utilizadas até mesmo na descrição do castelo do protagonista, na cena que inicia a narrativa. O lúgubre e sombrio castelo do cientista, considerado como a habitação de um bruxo ou de um necromante pela população de Madri, é cuidadosamente paramentado por ocasião de seu casamento, para não assustar os convidados. Em um tom satírico, o narrador descreve a ornamentação exagerada e enganosa do castelo/laboratório como "o Carnaval das muralhas, com todas as paredes mascaradas e disfarçadas sob tapeçarias, veludos e lâmpadas cintilantes"[569]. No interior do castelo, durante a valsa e a festa de casamento, a dinâmica da afetação desdobra-se, com a descrição da hipocrisia dos convidados que abraçam e parabenizam o noivo e, em seguida, soltam gargalhadas e comentários maldosos, comparando-o a Saturno, devorador de crianças, e descrevendo-o como "cachorro velho e magro", que corre atrás da noiva de "carne fresca". O narrador, por sua vez, qualifica o anatomista como um "mocho" e a jovem noiva como uma "rolinha indefesa". No momento em que se encontra a sós com Maria, André Vésale, para convencer sua jovem e bela esposa de seu vigor e paixão, apesar da terrível aparência, constrói uma autodescrição, fundamentada na oposição ser parecer:

> Sei que não tenho encantos, estou gasto pelas vigílias, emagrecido e quase semelhante aos esqueletos de meu laboratório, mas o meu coração é jovem e caloroso. Vês, a paixão que sinto por ti não é uma paixão rançosa. Debaixo de uma capa velha, é uma alma nova que te ofereço. [...] Maria, habitua o teu olhar ao invólucro grosseiro que aprisiona a minha jovem alma. A seiva ferve sob o alburno do carvalho centenário.[570]

[568] *Opus cit.*, p. 62.
[569] *Opus cit.*, p. 65.
[570] *Opus cit.*, p. 72.

Nos preparativos para a frustrante noite de núpcias, dada a impotência de Vésale, os noivos são descritos segundo um esquema de contraponto sublime/grotesco, com a presença da metáfora referente ao hibridismo humano-vegetal na qualificação da heroína Maria. “A desposada retirava graciosamente a veste nupcial e as jóias, a rosa parecia despojar-se dos periantos; [...] Vésalius desembaraçava-se desajeitadamente das vestes festivas e descobria sua feia carcaça. Era uma múmia desenrolando as suas ligaduras”[571].

Three Fingered Jack, l’obi é tecido por pontos de analogia concernentes ao hibridismo humano-animal, utilizadas tanto na qualificação dos negros selvagens e fugitivos como na caracterização dos ferozes colonizadores. Os escravos são apresentados como “felinos selvagens”, difíceis de “domar”, mas facilmente atraídos às “armadilhas” pelo “cheiro” do dinheiro. A construção de metáforas de animais se faz presente ao longo de toda a narrativa, mas encontra desenvolvimento significativo na classificação do protagonista Jack como um licantropo. Aliás, é neste conto, na qualificação de Jack, que Pétrus Borel fornece a única definição da licantropia de seus personagens:

> Jack era um desses ânimos fortes, um desses cérebros vigorosos, nascidos para dominar, a quem falta o ar na gaiola estreita para onde a sorte os arremessou nesta sociedade que tudo e todos quer vergar e tudo e todos quer reduzir ao tamanho vulgar, e que cortam todos os laços com os homens que abominam, quando não cortam mesmo com a vida. *Three Fingered Jack* era um licantropo![572]

A apresentação da licantropia do protagonista orienta a definição metafórica da sociedade como uma gaiola ou jaula, e não como um pântano, fazendo-se relevantes as particularidades diegéticas da narrativa. A oposição ser-parecer manifesta-se na passagem em que a heroína Abigail receia que o noivo Quasher, após receber a grande soma oferecida pela cabeça de Jack, a abandone para viver com uma “dessas grandes damas, de (belas aparências)

---

[571] *Opus cit.*, p. 72-73.
“L’épousée rejetait gracieusement sa robe nuptiale et ses joyaux; la rose semblait se dépouiller de ses périanthes; c’était une beauté castillane comme on en voit dans les rêves!... Vésalius rejetait gauchement ses vêtements de fête et dévoilait sa laide charpente; c’était une momie développant ses bandelettes!”.
Cf. *Champavert, contes immoraux*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 2002, p. 82.
[572] *Opus cit.*, p. 100.

e trajes que (escondem) corações secos, almas baixas e venais a todos os jovens cujas riquezas cobiçam, tal como o escorpião cobiça a sua presa"[573]. Após atirar acidentalmente em Abigail, atingindo-lhe na coxa, Jack a socorre espremendo o ferimento e sugando o sangue com a boca. Ironicamente, o narrador tece uma advertência aos leitores acerca do tema das falsas aparências, comentando que "um viajante que fosse testemunha de uma cena tão medonha, teria, sem dúvida, julgado assistir a um vampiro alimentando-se de uma mulher"[574]. No final do conto, uma metáfora relativa ao tema da metamorfose associado à velhice, é desenvolvida em torno do campo semântico do mineral. Duas matronas espanholas são qualificadas como uma "espécie de colunatas (encarnadas) testemunhando ainda a sua passada presença, tal como os dólmenes druídicos se erguem para manter viva a recordação dos nossos antepassados"[575].

Em *Dina, la belle juive*, Aymar descreve o encontro com sua amada nos seguintes termos: "minha alma saiu errante como a pomba da arca, procurando um ramo verde para pousar; encontrou uma murta florida e aí pousa"[576]. A heroína é, então, comparada metaforicamente a um vegetal aromático. O velho e grotesco tabelião que acompanha Aymar até à casa de Dina para oficializar o casamento é qualificado como um mocho e, na definição de casamento que propõe ao jovem noivo, há igualmente metáforas referentes ao campo semântico animal: "Aquele que inventou o nó do matrimônio encontrou um belo e especioso expediente para se vingar dos humanos, uma armadilha ou uma rede para apanhar animais e depois levá-los a definhar em fogo lento"[577]. Sofrendo com a ausência do marido, a heroína é apresentada como uma criatura cuja alegria "se desfolha". A grande hipocrisia/mascarada denunciada nesta narrativa consiste na marginalização e condenação dos judeus em nome do cristianismo, como indica esta reflexão do herói Aymar:

---

[573] *Opus cit.*, p. 91.
[574] *Opus cit.*, p. 92-93.
[575] *Opus cit.*, p, 103.
[576] *Opus cit.*, p. 115-116.
[577] *Opus cit.*, p.114.

> -[...] Não somos nós todos pagãos ou judeus reformados, redimidos, hebreus-huguenotes, da seita de Jesus Nazareno, infiéis desertores, renegados da lei mosaica, do sabeísmo, do saduceísmo, do politeísmo para o protestantismo do camponês de Belém? Como somos monstruosos! Desejaríamos destruir o rochedo de onde nasce a nossa torrente! Bastardos! Desejaríamos degolar os nossos antepassados. Nós queimamos os Hebreus e beijamos os seus livros! Que estupidez! Queimamo-los porque eles são fiéis à sua lei, ao seu deus e nós cantamos em redor das suas fogueiras os salmos do rei David, bradando para os céus *Hossanna in excelsis*! (Mascarada) sangrenta![578]

Finalmente, em *Passereau, l'écolier,* a caracterização dos protagonistas como animais também se manifesta expressivamente, como indica esta descrição do herói, após saber que foi traído pela amada Philogène: "Passereau [...] curva-se e dobra-se sobre si próprio como um animal selvagem ferido, abana a cabeça caída de um para outro lado como a cabeça de uma águia presbítera a tentar ver a presa que sufoca"[579]. O nome do protagonista designa uma espécie de pássaro da família das andorinhas e dos pardais. No resumo irônico que precede o terceiro capítulo do conto há uma analogia que alude à metáfora nervaliana: "A limpidez não é senão lodo". A principal metáfora desta narrativa consiste na fragilidade das aparências, analogia insistentemente retomada ao longo do conto e desenvolvida significativamente neste fragmento, onde o cético Albert aconselha o herói crédulo e sentimental:

> -Serás sempre um grande infeliz, Sire, se nunca quiseres parar nas superfícies... se quiseres sempre cavar e rebuscar. As escavações do pensamento e da razão são funestas, são sempre seguidas de desmoronamentos [...] É preciso tão pouco para nos empurrar para a morte, basta olhar o céu, uma estrela, perguntar-se o que é... Então a nossa miséria, a nossa baixeza, a nossa inteligência chata e limitada enfeitam-se com todo esse esplendor [...] É preciso que nos arranjemos de modo a que tudo passe sobre nós como sobre uma couraça. [...][580]

Desse modo, é possível concluir que *Champavert le lycanthrope* constitui o núcleo analógico do volume de contos de Borel e que as seis narrativas que o antecedem contêm "rastros" ou "pistas", que indiciam a composição da "metáfora estrutural" do volume, a analogia da sociedade como um charco, presente no poema de Nerval. Retomando a terminologia descritiva de Philippe Hamon, pode-se aproximar o espraiamento de "metáforas

[578] *Opus cit.*, p. 117-118.
[579] *Opus cit.*, p. 176-177.
[580] *Opus cit.*, p. 180.

derivadas" nos seis primeiros contos do livro como manifestação da *força centrífuga* ou deriva analógica. A metáfora estruturante e estrutural de *Champavert, contes immoraux* está encerrada em sua narrativa final, operando como *força centrípeta* e justificando a pertinência das metáforas derivadas que integram a *cenografia* dos seis contos que a precedem. A estrutura analógica do volume, fundamentada na temática do grotesco, particulariza-se, então, pela manifestação *in absentia* da "metáfora primária" (nervaliana) nas seis primeiras narrativas. Segundo Éric Bordas, as metáforas *in absentia* são semelhantes a charadas ou enigmas, visto que o comparado deve ser adivinhado ou reconstruído pelo co-enunciador, com base na natureza semântica dos comparantes selecionados. Situando a matriz analógica do volume no último conto imoral, operação arriscada em uma época de mediocridade burguesa, Pétrus Borel põe em jogo a competência semântica e lexical dos leitores, ao orientar o movimento de interpretação e legibilidade da obra pela decifração dos "rastros" da "metáfora condutora".

Em *Madame Putiphar* também se encontra a presença da metáfora nervaliana da sociedade como um charco, porém estruturada por uma lógica inversa. Apenas no epílogo do romance, quando eclode a Revolução Francesa, tal metáfora se manifesta claramente, desvelando a estratégia de composição do romance. A heroína, após viver anos longe de Paris, enclausurada em uma habitação campestre e de luto pelo assassinato do filho, volta à cidade, na esperança de reencontrar Patrick entre os prisioneiros da Bastilha, que eram exibidos pelos revolucionários. Ao chegar a Paris e ver a destruição de prédios e monumentos, as ruas empoçadas de sangue e semeadas de mortos, a heroína se questiona sobre o que acontecera com a pompa da corte francesa. Em resposta, o narrador declara que "a vara da virtude de Deus havia agitado as águas do pântano social e a lama do fundo subira à superfície"[581]. A alteração na composição da "metáfora estrutural", um pântano de superfície enganosamente

[581] BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Phébus, 1999, p. 410.
"[...] la verge de la vertu de Dieu avait battu les eaux de l'étang social, et la bourbe du fond était remontée à la surface".

limpa, mas com acúmulo de podridão no fundo, justifica a hipertrofia referente ao *topos* do *theatrum mundi* ao longo do romance, designando a sociedade como um baile de máscaras, animado pela dinâmica da afetação. A corte parisiense de Luís XV é descrita com o vocabulário referente ao campo semântico do teatro e nomes de personagens célebres, como indica o trecho abaixo:

> Quando Vengeance entrou em Paris, o dia despontava repentinamente, como se vê em cenas de comédia; e das coxias, começavam a sair os personagens – Crispim e Sbrigani, Oronte e Mascarille, Chrysalda e Lucinda, Dandin e Dorine, Sganarelle e Scapin – cada um com seu papel, colocando os pés em cena.[582]

Assim, o tema da dissimulação, da afetação das "aparências" é privilegiado na maior parte do romance, sendo expressivamente recorrente a manifestação de metáforas associadas à oposição grotesca do ser-parecer, tal como esta: "a face humana é uma cortina de teatro, repleta de decoração e maquiagem, através da qual nada transpira, nem mesmo os preparativos da tragédia mais sombria"[583]. Na composição das passagens descritivas, percebe-se que o luxo e o requinte da corte são salvaguardados de qualificações referentes ao tema escatológico da metamorfose, no entanto a dissolução moral é exposta e atacada. O sistema administrativo das prisões e a arbitrariedade do encarceramento por "cartas seladas" recebem a qualificação de "mascarada sangrenta". Já no final do romance, o autor apresenta o agente responsável por manter límpidas as águas do pântano social, em uma descrição caracterizada pela fusão do grotesco ao titânico ou monstruoso, muito semelhante àquelas que singularizam o estilo de Victor Hugo:

> Na extremidade de um antigo boulevard que, outrora, protegia a cidade, [...] existia um imenso cárcere de pedra, [...] horrível e sombrio, desdentado,

---

[582] *Idem*, p.375.
"Quand Vengeance entra dans Paris, le jour succédait tout d'un coup à la nuit, ainsi que cela se voit à la comédie; et des ccoulisses commençaient à sortir les personnages – Crispin et Sbrigani, Oronte et Mascarille, Chrysalde et Lucinde, Dandin et Dorine, Sganarelle et Scapin – chacun pour son rôle mettant le pied en scène. [...]". (Em uma sorte de parada carnavalesca, Borel enumera tipos da comédia italiana e personagens das comédias de Molière).

[583] *Opus cit.*, p. 371.
"[...] la face humaine est un rideau de théâtre chargé de peinture et de fard, au travers duquel rien ne transpire, pas même les apprêts de la plus sombre tragédie".

> infecto e decrépito, cuja figura imunda, com expressão obtusa, imóvel, dotada de pequenos olhos vesgos, enfeitados com cílios de ferro e que se poderia julgar furados à broca, olhava fixamente em torno de si, como um crocodilo meio apodrecido na lama de um pântano, que suga os miasmas e aspira uma presa. – Esse vestígio de um tempo que não mais existia, que parecia permanecer ali, de pé, como um velhaco que teria se recusado de descer à tumba, a fim de devorar sua raça – [...] era a Bastilha![584]

As metáforas referentes ao tema da decomposição orgânica, do escatologismo e do hibridismo humano-animal concentram-se nas cenas de descrições dos diferentes cárceres, seus administradores e detentos. Patrick é qualificado como um cavalo acorrentado na cela, recebendo tratamento feroz e cruel, alimenta-se de comida podre, disputando-a com ratos, adquire tétano e divide o reduzido espaço com o cadáver de Fitz-Harris em avançado estágio de putrefação, tudo descrito minuciosamente. A degradação física do herói, que evolui ao longo de décadas de encarceramento, chega ao ápice com a manifestação de uma loucura bestial, na cena em que ingere os próprios excrementos. Pode-se, então, concluir que, por meio da inversão operada na apresentação da "metáfora condutora", Pétrus Borel põe em cena, em *Madame Putiphar*, uma nova estratégia de denúncia dos opróbrios sociais. O autor parece aludir a nova e "maquiada" estratégia enunciativa para desvelar o "escândalo do Mal" nesta passagem do romance:

> Esforcei-me, ao longo deste livro, em deixar o vício florescer, em deixar prevalecer a dissolução sobre a virtude; coroei de rosas a podridão; perfumei com nardo a lascívia; banhei de felicidade o colo da infâmia; coloquei o firmamento na lama; elevei a lama ao céu; [...][585]

A nova estratégia empreendida por Pétrus Borel se fundamenta, implicitamente, em mais uma filiação ao Divino Marquês. O fragmento do prefácio de *Justine* transcrito abaixo,

---

[584] *Idem.*, p. 391.
"A l'extremité d'un ancien boulevard qui jadis protégeait la ville, [...] il existait un immense cahot de pierre, [...] hideux et sombre, édenté, infect et décrépi, qui, la figure sale, d'un air hébété, immobile, avec de petits yeux louches, garnis de cils de fer, et qu'on eût dits percés à la vrille, regardait fixement autour de lui comme un cayman demi pourri dans la fange d'un marais, qui hume des miasmes et aspire une proie. – Ce vestige d'un temps qui n'était plus, qui semblait rester là debout comme un vieillard qui aurait refusé de descendre dans la tombe afin de dévorer sa race – [...] c'était la Bastille!".

[585] *Idem*, p. 383.
"Je me suis efforcé tout le long de ce livre à faire fleurir le vice, à faire prevaloir la dissolution sur la vertu; j'ai couronné de roses la pourriture; j'ai parfumé du nard la lâcheté; j'ai versé le bonheur à plein bord dans le giron de l'infamie; j'ai mis le firmament dans la boue; j'ai mis la boue dans le ciel; [...]".

no qual Sade busca legitimar as subversões e excessos do romance, permite depreender os elementos e justificativas retomados por Borel para legitimar a reconfiguração de seu projeto estético. Destaca-se que a edição de *Justine* citada a seguir foi publicada por Olivier, editor responsável pela publicação de *Madame Putiphar*, alguns anos antes do romance de Borel ser publicado.

> O objetivo deste romance [...] é, provavelmente, novo; a ascendência da virtude sobre o vício, a recompensa do bem, a punição do mal, eis o encaminhamento comum de todas as obras deste gênero. [...] Mas, mostrar o vício triunfante e a virtude, vítima dos seus suplícios; [...] arriscar, em uma breve sentença, as representações mais ousadas, as situações mais extraordinárias, as máximas mais assustadoras, as pinceladas mais enérgicas, apenas tendo em vista conseguir com tudo isso uma das mais sublimes lições de moral que homem possa receber: seria, há de se convir, atingir o objetivo por um caminho pouco trilhado, até o momento.[586]

A hipótese da retomada da metáfora nervaliana, como analogia estruturante e estrutural, dos outros contos de *Champavert* e do romance *Madame Putiphar* encontra confirmação, atentando-se para as devidas mudanças empreendidas pelo autor, relacionadas a um *posicionamento enunciativo* diferente e a uma sorte de amadurecimento estético. Seja caracterizando a sociedade como um charco fétido e pútrido ou como um pântano de superfície pretensamente cristalina, a metáfora construída por Nerval em *Profession de foi* (1831) constitui a metáfora-texto de *Champavert* e de *Madame Putiphar*, atuando como analogia estruturante e estrural no processo de composição da *cenografia enunciativa* das obras representativas da prosa frenética de Pétrus Borel.

Em última instância, conclui-se que a metáfora da sociedade como um pântano fétido constitui uma analogia peculiar ao frenesi do Pequeno Cenáculo, à revolta *jeune-France* e ao bousingotismo que formatam a identidade enunciativa do grupo. Além de Nerval e Borel,

---

[586] SADE. *Justine, ou les malheurs de la vertu*. Paris: Olivier, t.I, 1836, (1792), p. II-III.
"Le dessein de ce roman [...] est nouveau sans doute; l'ascendant de la vertu sur le vice, la récompense du bien, la punition du mal, voilà la marche ordinaire de tous les ouvrages de cette espèce. [...] Mais offrir partout le vice triomphant et la vertu victime de ses sacrifices ; [...] hasarder en un mot les peintures les plus hardies, les situations les plus extraordinaires, les maximes les plus effrayantes, les coups de pinceaux les plus énergiques, dans la seule vue d'obtenir de tout cela l'une des plus sublimes leçons de morale que l'homme ait encore reçues: c'était, on en conviendra, parvenir au but par une route peu frayée jusqu'à présent."

verifica-se uma significativa utilização desta analogia em *Feu et Flamme* (1833), de Philothée O'Neddy. Na primeira composição do volume, *Nuit Première*, O'Neddy põe em cena a *camaraderie* do Pequeno Cenáculo, arquitetando uma cruzada metafísica contra a "mentira social", ao longo de uma noite de orgia boêmia. O autor reconhece que o grupo foi precedido por respeitáveis "cérebros inexoráveis" (*cerveaux d'airain*) que iniciaram esta espinhosa cruzada: "entre a floresta de caniços venenosos // Que o charco social cinge com suas águas // Se conseguiram matar uma cobra foi com dificuldade. // Seria glorioso concluir a obra, // E fazer surgir, do fundo deste pântano, // Uma ilha de perfumes e de plátanos frescos"[587]. Assim, a metáfora nervaliana do pântano é retomada e fundamenta a aversão de O'Neddy ao marasmo social. Entre os membros do Pequeno Cenáculo, a analogia da sociedade com um charco de águas pútridas e estagnadas corresponde ao conformismo, à mediocridade e à busca de estabilidade tipicamente burguesas, aos quais se opõem o desejo de renovação, de liberdade e a jovialidade excêntrica da *camaraderie* de Pétrus Borel.

[587] O'NEDDY, Philothée. *Feu et Flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833, p. 17.
"[...] parmi la forêt de vénéneux roseaux // Que l'étang social couronne de ses eaux, // C'est à peine s'ils ont détruit une couleuvre. // Il serait glorieux de parachever l'œuvre, // Et de faire surgir, du fond de ce marais, //Une île de parfums et de platanes frais."

6.2 *Tomada de posição* e *postura autoral*: da licantropia ao "apetite de maldição"

Pétrus Borel (1809-1859) integra a geração de românticos que nasce entre 1806 e 1815, eclipsada pela proximidade com a geração precedente, composta por artistas que nascem por volta de 1800 e, nos anos de 1830, já se impõem como os "Grandes românticos". O episódio da "batalha" de *Hernani*, em 25 de fevereiro de 1830, constitui o portal que se abre aos pequenos românticos para a entrada na dinâmica de *lutas simbólicas* do *campo literário*. A comoção e a organização da juventude romântica para apoiar a heresia estética do mestre Victor Hugo permitem aos recrutas do movimento estabelecer uma rede de relações, esboçar as primeiras *tomadas de posição* significativas e, como no caso de Borel, eleger seus pares e se reunir em *tribos*. Com a vitória dos soldados hugólatras na "batalha" de *Hernani* e a entronização do general, Pétrus Borel, frequentador assíduo das reuniões no apartamento de Victor Hugo e um dos mais fervorosos chefes de batalhão, espera receber os dividendos simbólicos desta investida de legitimação. Borel inicia a composição de sua primeira obra, *Rhapsodies*, e a certeza acerca do sucesso de sua primeira composição é alardeada pelos companheiros do Pequeno Cenáculo. Maxime du Camp, amigo de Théophile Gautier, resume a expectativa otimista do grupo com relação ao sucesso do líder, bem como a realidade frustrante que a sucedeu. "Falava-se seriamente: 'Hugo que se segure, ele será reduzido a pó quando Pétrus publicar sua primeira obra!' Pétrus fez sua estréia e, exceto seus amigos, ninguém percebeu"[588]. A frustração das expectativas do grupo de Borel encontra justificativa no estado específico do *campo literário* francês de 1830, descrito por Anthony Glinoer na citação a seguir:

> Com sua vitória, por ocasião da primeira representação de *Hernani*, (a nova literatura) obtém um triunfo simbólico total, incontestável: ele se estende aos

[588] DU CAMP, Maxime. *Théophile Gautier*. Paris: Hachette, 1924, p. 39.
"[...] On disait, sans rire: 'Le père Hugo n'a qu'à bien se tenir, il sera réduit en poudre dès que Pétrus débutera!' Pétrus a débuté, et, sauf ses amis, personne ne s'en est aperçu. [...]".

> editores, gabinetes de leitura, conquista, simultaneamente, sucesso comercial e instâncias burguesas de legitimação, com as admissões na Academia Francesa de [...] Nodier, em 1833, e de Hugo, em 1841[...]; Desde então, o período de 1830-1843, tornando-se a "época romântica", a luta entre escolas ou cenáculos não pode se desenvolver livremente, porque ela ainda só pode existir mediante uma relação de submissão ou de dissidência com uma "escola" dominante demais para poder ser tratada desta forma. [...][589]

Assim, a histórica legitimação do romantismo na "batalha" de 25 de fevereiro de 1830 e a supremacia ofuscante de Victor Hugo na cena literária de 1830 formatam o restrito horizonte de *tomadas de posição* que se abre ao Pequeno Cenáculo. Com os preparativos para a "batalha" e a conquista da vitória, "Hugo assegurara preventivamente seu estatuto de farol e neutralizara antecipadamente qualquer tentativa de usurpação. Para isso não foi preciso cabalas ou depurações, sua onipresença tornava inválida qualquer tentativa de roubar-lhe a supremacia" [590]. Considerando o inédito grau de visibilidade e de legitimação alcançado pelo romantismo nos anos de 1830, bem como a rígida hierarquização no seio do movimento, os pequenos românticos integram uma geração antecipadamente condenada ao fracasso ou ao fanatismo. Desta forma, a busca de distinção da juventude romântica de 1830 é orientada, a princípio, por uma estratégia bivalente: "se, por um lado, como soldado fiel da geração romântica, ela presta homenagens, constantemente, aos grandes predecessores, sobretudo a

---

[589] GLINOER, Anthony. "La difficulté d'être du petit cénacle romantique". In: *Lieux littéraires. La Revue*. Revue du centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, n. 2, 2000, p. 405-406.
"[...] deux tendances antagonistes: l'ancienne et la nouvelle littérature. Avec sa victoire lors de la première d'*Hernani*, cette dernière obtient un triomphe symbolique total, incontestable: il s'attache des éditeurs, des cabinets de lecture, conquiert simultanément succès commercial et instances bourgeoises de légitimation, avec les entrées à l'Académie Française de [...] Nodier en 1833 et d'Hugo en 1841; [...] Dès lors, la période 1830-1843 devenant « l'époque romantique », la lutte entre écoles ou cénacles ne peut se développer librement, car elle ne peut exister encore qu'en rapport de soumission ou de dissidence avec une « école » trop dominante pour pouvoir être traitée comme telle. [...]".

[590] GLINOER, Anthony. "Enfances du champ littéraire français: à propos de l'époque romantique". In: DUBOIS, Jacques ; DURAND, Pascal ; WINKIN, Yves (Org.). *Le symbolique et le social*. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle. Les Editions de l'Université de Liège, 2005, p. 135-136.
"[...] Hugo avait assuré préventivement son statut de phare, et discrédité d'avance toute tentative d'usurpation. Nul besoin pour cela de cabales ou d'épurations, son omniprésence rendait caduque toute tentative de lui ravir la vedette."

Victor Hugo, ela também tenta instaurar rupturas, relegando a geração romântica a um passado remoto"[591].

No que concerne especificamente ao grupo do Pequeno Cenáculo, verifica-se que as estratégias desenvolvidas para conjurar o ostracismo e o fracasso prefigurados fundamentam-se na bravata, na exacerbação e na transgressão. Através da participação na "batalha" de *Hernani*, a *camaraderie* de Pétrus Borel elabora e apresenta um tipo de comportamento agressivo e escandaloso, complementado pelas excentricidades das barbas, cabelos e vestimentas. Mediante a situação de instrumentalização e abandono pelo mestre Victor Hugo, somada à frustração dos ideais de liberdade vinculados ao "sonho" republicano, a identidade do Pequeno Cenáculo adquire nuances de revolta, desencanto e *spleen*. Considerando o contexto sociopolítico da Monarquia de Julho e a condenação simbólica pela esmagadora supremacia de Hugo, Théophile Gautier expressa a desilusão do grupo, na Ode dedicada a Jean Duseigneur (1831): "não éramos feitos para esta época imunda // E falhamos em nossa entrada neste mundo, // Onde nossos papéis já estavam representados..."[592]. Gérard de Nerval, por sua vez, denuncia a podridão do pântano social, em *Profession de foi* (1831).

A dificuldade de inserção no *campo literário* da época orienta o investimento de Pétrus Borel e seus companheiros na força do coletivismo, no *efeito de corpo* proporcionado pela organização cenacular. Como foi explicado no capítulo 3 desta tese, a formação dos cenáculos românticos mobiliza a organização do *campo*, vinculando-se ao processo de redefinição do estatuto social do artista e do exercício legítimo da literatura, em um *campo literário* às vésperas da conquista da autonomia. Dentre as estratégias empreendidas pelo

[591] THÉRENTY, Marie-Ève. "*Une invasion de jeunes gens sans passé*. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle." In: *Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 47.
"[...] si d'un côté, en bon soldat de la génération romantique, elle rend constamment hommage aux grands aînés et notamment à Victor Hugo, elle tente aussi de creuser le fossé en reléguant la génération romantique vers un passé révolu. [...]".
[592] GAUTIER, Théophile. "Ode à Jean Duseigneur-Sculpteur". In: *Poésies complètes*. Paris: Charpentier et Cie, t. II, 1890, p.173.
"[...] nous n'étions pas faits pour cette époque immonde // Et nous avons manqué notre entrée en ce monde, // Où nos rôles étaient joués...".

grupo de Borel para legitimar o Pequeno Cenáculo como "mentor coletivo", ou seja, como instância capaz de assegurar ela própria o reconhecimento das obras elaboradas em seu seio, destacam-se as práticas de protecionismo e exaltação mútua, peculiares à sociabilidade da *camaraderie* literária. Esta dinâmica de solidariedade artística, objeto de polêmicas literárias e já desabonada, é exibida através de marcas textuais como: a elaboração de prefácios impactantes, a publicação de resenhas ou críticas sobre as produções dos "camaradas", dedicatórias, epígrafes e poesias em homenagem aos pares. Sob esta perspectiva, *Rhapsodies* desponta como a obra mais expressiva do grupo, no que tange à exibição destas marcas de solidariedade. No prefácio do volume, Borel dedica a obra aos companheiros do Pequeno Cenáculo, além disso, várias poesias contam com epígrafes de seus pares e lhes são dedicadas. A defesa dos postulados paroxísticos e subversivos da literatura frenética, denegrida pela crítica e abandonada pelos "Grandes românticos", constitui um procedimento relevante nas estratégias de distinção desenvolvidas pelo grupo. A formatação da identidade enunciativa da *camaraderie* de Pétrus Borel é igualmente delineada pela autodesignação como *bousingos*, pelo desprezo e inversão da lógica econômica burguesa, como o ilustra o episódio do *Camp des Tartares*, bem como pela denominação de *Jeunes-France* criada pelos redatores do *Figaro* e ironicamente aceita pelos jovens românticos.

As propriedades do *posicionamento enunciativo* do Pequeno Cenáculo e da *posição* ocupada no *campo literário* são sinalizadas pela exibição de uma *postura autoral* coletiva. O conceito de *postura* foi proposto, primeiramente, por Alain Viala como a forma de ocupar uma *posição* no *campo literário*. Assim, pode-se ocupar uma *posição* dominante e rara de forma modesta ou ocupar uma *posição* periférica e comum escandalosamente. Viala também estabelece a seguinte associação: "colocando-se em relação (a) trajetória e as diversas posturas (ou a continuidade em uma mesma postura [...]) que se manifestam, se reconhecerá a

lógica de uma estratégia literária"[593]. Posteriormente, Jérôme Meizoz retoma e amplifica o conceito, sublinhando que a *postura* vincula-se a um processo interativo que abrange a construção da identidade literária pelo próprio autor, por meio da composição das obras e da conduta exibida, pelo público leitor, abarcando também a imagem do autor elaborada ou propagada pela mídia. Segundo Meizoz, a noção de *postura* possui dupla dimensão, constituindo simultaneamente discurso e um tipo de comportamento.

> Por um lado, é a apresentação de si mesmo, as condutas públicas em situações literárias (prêmios, discursos, banquetes, conversas em público, etc.); Por outro, a imagem de si fornecida no discurso e pelo discurso, o que a retórica chama de *ethos*. Falando de "postura" de autor, pretende-se descrever de forma relacional efeitos de texto e comportamentos sociais.[594]

A proximidade entre as noções de *ethos* e *postura* exige o estabelecimento e a delimitação das devidas diferenças entre estas noções. Para Jérôme Meizoz, a noção de *postura* recobre a de *ethos*, de modo que, por exemplo, a *cenografia enunciativa* e o *ethos* verbal, construídos na e pela enunciação, constituem índices *posturais*. Remetendo à definição de *ethos* apresentada na *Retórica* de Aristóteles, Dominique Maingueneau pontua que "o *ethos* retórico está ligado à própria enunciação, não a um saber extradiscursivo sobre o locutor. [...] Por mais que esteja ligado ao locutor na medida em que este se acha na origem da enunciação, é a partir de dentro que o *ethos* caracteriza esse locutor"[595]. Assim, a imagem do locutor construída pelo destinatário é de ordem intradiscursiva, associada não só ao dito, mas também ao modo de dizer. Mais adiante, Maingueneau reconhece que a imagem construída pelo destinatário se compõe igualmente de elementos relativos ao movimento do ato de fala e à caracterização física do locutor, como tom de voz, gestos, olhar, expressões faciais, roupas,

---

[593] VIALA, Alain. "Éléments de sociopoétique". In: MOLINIÉ, Georges et VIALA, Alain. *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostylistique de le Clézio*. Paris: PUF, 1993, p. 216-217.
"En mettant en relation cette trajectoire et les diverses postures (ou la continuité dans une même posture [...]) qui s'y manifestent, on dégagera la logique d'une stratégie littéraire. [...]".

[594] MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007, p. 21.
"[...] C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d'autre part, l'image de soi donnée dans et par le discours, ce que la rhétorique nomme l'ethos. En parlant de « posture » d'auteur, on veut décrire relationnellement des effets de texte et des conduites sociales. [...]".

[595] MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006, p. 267-268.

etc. Dominique Maingueneau aprofunda a discussão acerca da noção de *ethos* e indica a relação com o conceito de *postura*, através destas constatações:

> O *ethos* está crucialmente ligado ao ato de enunciação, mas não podemos ignorar que o público constrói também representações do *ethos* do *enunciador* antes mesmo de ele começar a falar. Faz-se, assim, necessário distinguir entre *ethos discursivo* e *ethos pré-discursivo* (ou *prévio*). Apenas o primeiro [...] corresponde à definição de Aristóteles. [...] De qualquer modo, mesmo que o destinatário nada saiba antes do *ethos* do locutor, o simples fato de um texto estar ligado a um dado gênero do discurso ou a um certo posicionamento ideológico induz expectativas no tocante ao *ethos*. Claro que existem tipos de discurso ou circunstâncias para os quais não se espera que o destinatário disponha de representações prévias do *ethos* do locutor; é o que acontece quando se abre o romance de um autor desconhecido. Contudo, [...] mesmo quando se recusa a se apresentar, ele libera, mediante as indicações que dá, alguma coisa da ordem do *ethos* [...], impondo este último coerções à encenação da pessoa[596]. Essa interação é essencial ao funcionamento da instituição literária. Esse é um campo de investigação particularmente rico que se abre, algo que alguns pesquisadores situam na categoria da "postura" do escritor.[597]

Considerando o plano metodológico, Jérôme Meizoz avalia o conceito de *postura* como um valioso instrumental de análise literária, devido ao fato de articular retórica e sociologia, fatos discursivos e *tomadas de posição* no *campo literário*, neutralizando a separação entre texto e contexto. A análise da *postura autoral* permite depreender "condutas enunciativas e institucionais complexas, pelas quais uma voz e uma figura se fazem reconhecer como singulares em um estado do campo literário"[598]. A gestão da *postura* possibilita então reafirmar ou desarticular determinada *posição*, através de uma *performance* física e verbal. Meizoz relativiza o caráter intencional da composição da *postura*, uma vez que

---

[596] Considerando as formas de subjetivação do discurso literário, Maingueneau recusa a separação entre sujeito biográfico e sujeito enunciador, propondo, inicialmente, a seguinte tripartição da instância autoral: *pessoa* (indivíduo dotado de estado civil, vida privada, determinado histórico familiar), *escritor* (ator da instituição literária, protagonista de uma *trajetória* no *campo literário*) e *inscritor* (enunciador do texto e fiador do contrato discursivo imposto por determinado gênero discursivo). Recentemente, Maingueneau adicionou a categoria de *autor* a este esquema, vinculada à origem de e à responsabilidade por determinado texto. A noção de autor remete à função do indivíduo na sociedade e a uma dimensão ética.
Cf. MAINGUENEAU, Dominique. "Auteur et image d'auteur en Analyse du Discours". In: *Argumentation et Analyse du Discours* (En ligne), n. 3, 2009, 16 p. Disponível em :http://aad.revues.org. Acesso em: outubro de 2009.

[597] *Opus cit.* (2006), p. 269-270.

[598] MEIZOZ, Jérôme. "Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos* et image d'auteur". In: *Argumentation et Analyse du Discours* (En ligne), n. 3, 2009, p. 2. Disponível em: http://aad.revues.org. Acesso em: outubro de 2009.
"[...] des conduites énonciatives et institutionnelles complexes, par lesquelles une voix et une figure se font reconnaître comme singulières dans un état du champ littéraire".

ela é determinada pelo espaço das *tomadas de posição* possíveis em um momento específico e uma dada estrutura do *campo literário*. Entretanto, o autor reconhece que, com o desenvolvimento da imprensa e a intensificação da dinâmica de disputa e antagonismos no *campo literário* do século XIX, os escritores tendem a recorrer a estratégias relativamente deliberadas de encenação (*mise en scène*) *postural*.

Direcionando o foco de análise à configuração da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário*, verifica-se que a *posição* inicial assumida pelo escritor é indiciada por uma *postura jeune-France* e "licantrópica". A formatação da *postura* inicial de Borel se caracteriza, em grande parte, por uma concatenação de traços referentes à identidade enunciativa do Pequeno Cenáculo, à tela de hábitos do grupo e às criticas publicadas no jornal *Le Figaro*. Assim, podem-se elencar o comportamento excêntrico e arruaceiro manifestado na "batalha" de *Hernani*, a criação da denominação de *bousingos* e as algazarras noturnas, as práticas orgíacas, a incompatibilidade e a recusa do modo de vida burguês, singularmente expressas no episódio do *Camp des Tartares*, a reivindicação de liberdade artística e a defesa dos postulados frenéticos. Além destes traços *posturais* concernentes à identidade coletiva da *camaraderie* do Pequeno Cenáculo, a *postura* inicial de Pétrus Borel assume contornos singulares com a imagem produzida por ocasião da publicação de *Rhapsodies*. No prefácio incendiário desta obra, Borel a dedica aos companheiros, reconhecendo exclusivamente como legítimo o juízo estético dos pares, assinala seu distanciamento de Victor Hugo e empreende a polêmica confissão de republicanismo licantrópico. A licantropia, a exaltação dos principais nomes do Terror, como Saint-Just e Robespierre, o tom agressivo e desencantado da obra, a ilustração do frontispício, na qual o autor segura um punhal voltado para o próprio peito, fundamentam a composição de uma imagem de indivíduo violento e escritor subversivo. Destaca-se que a imagem discursiva projetada por Pétrus Borel no prefácio de *Rhapsodies* retoma elementos das críticas contra os *Jeunes-France*, tecidas pelos redatores do Fígaro. Na

crítica publicada em 30 de agosto de 1831, intitulada *Les Jeunes-France*, encontra-se esta qualificação irônica: "O *jeune France* é patriota, por vezes republicano. Mas é por ser estranho"[599]. Qualificação que encontra justa correspondência na estranha relação estabelecida por Pétrus Borel entre republicanismo e licantropia, assim como na bizarra declaração de que só é republicano porque não pode ser caraíba. Na série de críticas sobre o grupo, os redatores do *Figaro* põem em cena um ultrajante bestiário para qualificar as excentricidades dos jovens românticos. Em outro artigo publicado na mesma data, os *Jeunes-France* são apresentados metaforicamente como uma manada de cabritos-monteses, de cabras e de lhamas prontos para balir de cólera ao menor movimento dos "perucas". Utilizando os componentes do bestiário e da imagem *Jeune-France* construída pelas críticas do *Figaro*, Borel antecipa, em tom de escárnio, os possíveis comentários acerca da publicação de *Rhapsodies*:

> Este volume é obra de um louco, de um desses *Cabritos-monteses Românticos* que reabilitaram, de acordo com as tendências do momento, a sensibilidade e o bom Deus, que, segundo os redatores do *Figaro*, comem criancinhas e preparam grogue em calotas cranianas[600].

Estas evidências referentes à composição da *postura* inicial de Pétrus Borel apontam a funcionalidade do conceito desenvolvido por Jérôme Meizoz, ilustrando a impertinência de se desvincular o perfil enunciativo que o autor constrói através do discurso (*ethos, cenografia enunciativa* das obras, escolha genérica, filiações estéticas, cartas, declamações públicas, etc.) e da exibição de determinado comportamento (excentricidade de porte, práticas boêmias, *ritos genéticos* adotados, etc.), da imagem construída pela crítica, pela divulgação e comentários de suas produções. Em suma, o conceito de *postura* implica na produtiva integração entre a identidade enunciativa elaborada pelo escritor para ocupar dada *posição* no *campo literário* e

---

[599] "Dossier du *Figaro*". In: GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes-France. Romans goguenards*. Paris: Ed. des Autres, 1979, s.n.
"Le *jeune France* est patriote, quelquefois républicain. Mais c'est par étrangeté. [...]".

[600] BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832, p. XI-XII.
"[...] Ce tome est l'œuvre d'un fou, d'un de ces Bouquetins Romantiques qui ont remis l'âme et le bon Dieu à la mode, qui, d'après les Figarotiers, mangent des enfants et font du grog dans des crânes. [...]".

as imagens do autor projetadas por instâncias que estruturam e regulam este *campo*, como a mídia, que contribuem para lhe conferir determinada *posição*. Jean-Luc Steinmetz atenta para esta relação na análise da imagem impactante e exótica fabricada por Pétrus Borel, fundada na noção de licantropia:

> Em torno deste vocábulo, Borel tentou organizar sua promoção. [...] Deve-se atentar bem para o fato de que, em 1830, o escritor já era submisso aos *mass media* que proliferavam, então, de forma considerável. Este efeito, proveniente de um desenvolvimento infinito da imprensa (revistas, periódicos, *keepsakes*), levava os escritores a forjar uma "marca registrada" para assegurar melhor sua publicidade. [...][601]

A publicação de *Champavert, contes immoraux* constitui fator determinante, no que diz respeito às estratégias de *tomada de posição* no *campo literário* e à formatação da *postura autoral* de Pétrus Borel. A explícita oposição do autor à "literatura linfática", no prefácio do volume, a filiação à estética sadiana e o ousado investimento na representação do horror e da violência legitimam a classificação de *Champavert* como expressão máxima do frenesi do Pequeno Cenáculo. Como comprova o estudo de Christine Marcandier-Colard acerca da estética romântica de crimes, mutilações e execuções capitais, o volume de contos imorais de Borel figura entre os mais completos repertórios de cenas sangrentas e violentas, caras a essa estética. Tal como foi discutido no capítulo 5 desta tese, os demais integrantes do Pequeno Cenáculo que se filiam aos excessos da literatura frenética empreendem um investimento mais comedido ou até mesmo irônico. O volume de poesias *Feu et Flamme*, de Philothée O'Neddy, é igualmente considerado como uma manifestação legítima e expressiva do romantismo frenético de 1830. Contudo, no prefácio da obra o autor se retrata com o público e a crítica pelo paroxismo estético e as marcas de licantropia disseminadas em seu volume de poesias. Em *Albertus, ou l'âme et le pêché*, Théophile Gautier apresenta cenas e personagens estereotipados da literatura frenética, em uma sorte de inventário paródico do gênero, no qual

[601] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel, un auteur provisoire*. Presses Universitaires de Lille, 1986, p. 16. "Autour de ce vocable, Borel a tenté d'organiser sa promotion. [...] Il faut bien se rendre compte qu'en 1830 l'écrivain était déjà soumis aux mass-media qui proliféraient alors de façon considérable. Cette effet venant d'un développement myriadaire de la presse (revues, quotidiens, keepsakes) engageait les créateurs à se forger une image de marque pour mieux assurer leur publicité. [...]".

os rigores do ideário neoclássico e a exacerbação do frenesi constituem alvo da ironia. Logo, "se Gautier convoca os principais *topoï* deste tipo de narrativa, ele não deixa de interpelar seu leitor para conduzi-lo a uma leitura crítica. O grotesco da violência representada em *Albertus* modifica nosso olhar sobre o fantástico e as convenções da literatura frenética"[602]. Além da filiação extremada e provocante aos postulados do frenesi romântico, a *tomada de posição* de Borel singulariza-se pela *mise en scène* de uma "escritura homicida". A morte fictícia construída pelo autor, apresentando o herói suicida Champavert como *alter ego*, em uma superposição confusa de imagens vinculadas à postura de Pétrus Borel. Como explica José-Luis Diaz, "por este procedimento de inversão e baralhamento, os atos atribuídos a Champavert – de um frenesi sumário e de uma licantropia rutilante – contaminam a instância autoral, por sua vez, também "licantropizada"[603]. O bizarro e desajeitado procedimento de elaboração e promoção de um pseudônimo valerá a Borel coerções referentes à conduta social e uma significativa contração do *espaço dos possíveis* naquele estado do *campo literário*. Verifica-se que Borel será vitimizado pela conjunção fantasiosa e desmedida entre *postura* representada e doutrina estética. Devido à adoção da exacerbada postura licantrópica, o líder do Pequeno Cenáculo comprometerá sua identidade no *campo literário* e o horizonte de recepção de suas obras.

Após a fracassada publicação de *Champavert*, o ano de 1833 marca a dissolução do Pequeno Cenáculo, fator igualmente determinante na configuração da *trajetória* de Pétrus Borel e nas estratégias reconversão da *postura autoral*. As divergências com relação às convicções estéticas e à conquista do sucesso editorial e econômico provavelmente

---

[602] MARCANDIER-COLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: PUF, 1998, p. 254.
"[...] si Gautier convoque les principaux *topoï* de ce type de récit, il ne cesse d'interpeller son lecteur pour le pousser à une lecture critique. Le grotesque de la violence mise en scène dans *Albertus* modifie notre regard sur le fantastique et sur les conventions de la littérature frénétique."

[603] DIAZ, José-Luis. "*Vous êtes des noms propres!* Avatars du nom d'auteur après 1830". In: LÉONARD, Martine et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Org.). *Le texte et le nom. Montréal*: Éd. XYZ, « Coll. Documents », 1996, p. 165.
"[...] Par ce procédé d'inversion et de brouillage, les actes attribués à Champavert – d'un frénétisme sommaire et d'un lycantropisme rutilant – contaminent l'instance auctoriale, elle-même « lycanthropisée »."

determinaram a desagregação da *camaraderie* do Pequeno Cenáculo. Como pontua Anthony Glinoer, "a data de dispersão do grupo permanece em uma relativa obscuridade. Sabe-se apenas que, nos últimos meses de 1833, somente Du Seigneur e Jules Vabre ainda visitam Borel com frequência, em uma casa da rua Fontaine-aux-Rois, onde ele vive na miséria"[604]. Pela trajetória efêmera do Pequeno Cenáculo e pelo fracasso editorial de suas produções, pode-se concluir que ele encerra, na verdade, mais efeitos de grupo do que fatos de grupo. A formação cenacular corresponde à estratégia adotada pelos jovens românticos, mediante a dificuldade de inserção dos recém-chegados no *campo literário* de 1830. Com o desenvolvimento de práticas peculiares à *camaraderie* literária (criação coletiva, exaltação mútua nas instâncias paratextuais, apoio à tomada de posição dos pares), o grupo elabora uma defesa à ação das forças dominantes, atuantes no *campo*. Dentre estas forças dominantes, destaca-se o todo-poderio simbólico de Victor Hugo, dominando a cena literária romântica. Considerando este contexto e o espaço dos "impossíveis" que se apresenta ao grupo, que recusa o papel de "seguidor" do profeta Hugo, Anthony Glinoer assinala a singularidade e o êxito das estratégias de distinção do Pequeno Cenáculo. Dentre tais estratégias, Glinoer ressalta as propriedades de comportamento da *postura jeune-France*, mas, sobretudo, a elaboração de uma imagem discursiva fundamentada na bravata e na autodesqualificação. Como foi exemplificado no caso de Pétrus Borel, os *Jeunes-France* retomam elementos da crítica, da caricatura escandalosa e os convertem em traços *posturais* exibidos em suas obras. Em segunda instância, percebe-se que, ao invés de elaborar discursos de defesa ou de apresentar a *captatio benevolentiae* peculiar aos poetas iniciantes, a *camaraderie* de Borel se distingue pela utilização dos prefácios para desqualificar o próprio texto que introduzem.

[604] GLINOER, Anthony. "Y a-t-il eu une 'identité collective' du romantisme de 1830?". In: *Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 36.
"[...] La date de dispersion du groupe reste elle-même dans une relative obscurité. On sait seulement que dans les derniers mois de 1833, seuls Du Seigneur et Jules Vabre côtoient encore Borel au quotidien, dans une maison de la rue Fontaine-aux-Rois où il vit dans la misère. [...]".

Assim, por exemplo, no prefácio de *Rhapsodies*, Pétrus Borel apresenta sua obra ao público, através desta comparação:

> É necessário que uma criança babe, antes de falar corretamente; é necessário que o poeta lance a sua baba, eu lancei a minha, ei-la aqui!... é necessário que o metal em ebulição no cadinho expurgue sua escória; a poesia em ebulição no meu peito expurgou a sua: ei-la aqui!... – logo, estas Rapsódias são baba e escória. [...][605]

Para Anthony Glinoer tal estratégia do grupo encontra justificativa no fato de que "para os *bousingos*, a negação da própria autoridade autoral decorre do questionamento de tudo que se supõe impor autoridade"[606]. Verifica-se, igualmente, neste procedimento de autodepreciação da autoridade enunciativa, a manifestação da *paratopia* do Pequeno Cenáculo. Esta vincula-se à formação da *tribo* discursiva, à oposição à lei econômica burguesa por intermédio das práticas boêmias, bem como à organização de uma comunidade regida por leis próprias no *Camp des Tartares*. Contudo, segundo Dominique Maingueneau, só há *paratopia* mediante uma atividade de enunciação, um processo de criação, uma vez que a condição *paratópica* está associada à relação entre espaço literário e sociedade, e não entre criador e sociedade. Desse modo, uma das manifestações mais expressivas da *paratopia criadora* dos *Jeunes-France* consiste na criação de um lugar de fala para, em seguida, investir em estratégias de aniquilamento deste lugar, como no caso dos prefácios, em uma ostentação do não-lugar do grupo como traço distintivo. Conclui-se então que, através da formatação de uma identidade enunciativa particularizada pela pilhéria, pela autoparódia e pela autodesqualificação, o Pequeno Cenáculo consegue reverter o fracasso simbólico prefigurado, assim como os ataques da crítica para reduzi-los ao silêncio, mobilizando a disposição do *espaço dos possíveis* do *campo literário* de 1830.

---

[605] *Opus cit.*, p. I.
"Il faut qu'un enfant jette sa bave avant de parler franc; il faut que le poète jette la sienne, j'ai jeté la mienne: la voici!... il faut que le métal bouillonnant dans le creuzet rejette sa scorie; la poésie bouillonnant dans ma poitrine a rejeté la sienne: la voici!... – donc, ces Rhapsodies sont de la bave et de la scorie. [...]".

[606] GLINOER, Anthony. "Le complexe Jeune-France". In: *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n. 27, 2005, p. 164.
"[...] Pour les bousingots, le déni de leur propre autorité auctoriale découle de la mise en cause de tout ce qui est censé faire autorité."

Após a dissolução do Pequeno Cenáculo, Pétrus Borel manifesta filiação insistente aos postulados do frenesi literário, iniciando a composição de *Madame Putiphar*. Esta imobilidade estética (*sur place*) singulariza a *trajetória* do líder do grupo, visto que aqueles de seus pares que prosseguem na carreira literária desenvolvem estratégias diferentes. Alphonse Brot, o mais tímido e reservado dos *Jeunes-France*, é o primeiro a se distanciar e oficializa seu distanciamento do grupo, dedicando a obra *Un coin du salon. Entre onze heures et minuit* (1833) a Alfred de Vigny. Philothée O'Neddy (Théohile Dondey)[607] conta apenas com um livro publicado, *Feu et Flamme* (1833). Após a dissolução do Pequeno Cenáculo sua atividade literária se reduz à publicação de críticas teatrais, folhetins e poesias em periódicos da época. Com a morte do pai, em 1832, devido à epidemia de cólera, O'Neddy assume um cargo no Ministério das Finanças, onde trabalha até o fim de seus dias. Augustus Mac-Keat (Auguste Maquet)[608] dedica-se paralelamente à *camaraderie* literária e à carreira universitária, cursando doutorado *ès lettres* na Sorbonne. No ano de 1831 é nomeado como professor substituto no colégio Charlemagne e, em 1832, defende a tese intitulada *De La Fontaine comparé comme fabuliste à Ésope et à Phèdre*. Assim, durante os anos de efervescência do Pequeno Cenáculo, Maquet publica apenas algumas poesias no *Cabinet de lecture*. Em 1838, por intermédio de Nerval, Auguste Maquet será apresentado a Alexandre Dumas, atuando como colaborador deste último, em um número considerável de produções, até 1851. Joseph Bouchardy figura como um dos vinhetistas e gravadores da *camaraderie* de Borel, produzindo, inclusive, as ilustrações de *Rhapsodies*. Entretanto, verifica-se que, por volta de 1836, Bouchardy manifesta interesse pelo teatro, chegando a ser reconhecido como um dos mestres do melodrama. Logo, pode-se afirmar que apenas Gérard de Nerval e Théophile Gautier obtiveram êxito na reconversão do projeto estético, após a desagregação do Pequeno Cenáculo. Segundo Maxime Du Camp, Gautier foi o único que alcançou um sucesso

[607] Cf. HAVET, Ernest. *Notice sur Philothée O'Neddy*. Paris: G. Charpentier, 1877.
[608] SIMON, Gustave. *Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet*. Paris: Georges Crès et Cie, 1919.

expressivo e conseguiu fazer um nome. “Gérard de Nerval [...] nunca ultrapassou um limite mediano, relativamente restrito, não atingiu o grande público e morreu antes da hora”[609]. Gautier efetiva seu distanciamento do paroxismo estético e das transgressões do Pequeno Cenáculo com a publicação do volume *Les Jeunes-France. Romans goguenards* (1833), no qual retoma e acentua a estratégia de paródia e ridicularização das convenções do frenesi e das práticas orgíacas do grupo. A partir do desenvolvimento da estética da arte pela arte, Théophile Gautier abre lugar no jogo das *posições* que estruturam o *campo literário*, desvincula-se da soberania de Victor Hugo e se apresenta como um novo chefe de escola. Em 1835, Nerval e Gautier integram uma nova *tribo*, a *Bohème dorée* (Boêmia dourada), ao lado de Camille Rogier, Arsène Houssaye, Roger de Beauvoir, entre outros. Pétrus Borel participa de algumas reuniões desta nova capela artística, mas não empreende uma filiação efetiva.

Em meio ao processo de dissolução do Pequeno Cenáculo, um retrato de Pétrus Borel, composto pelo “companheiro” Napoléon Thomas, é exposto no Salão de 1833. Auguste Jal tece críticas irônicas à moldura tricolor, forma de protesto dos pintores da oposição contra o governo, à pose afetada do modelo e aos trajes revolucionários. Dentre estes, Auguste Jal elenca “o colete vermelho, a casaca com reversos largos e pontudos, as luvas na cor de sangue dos defensores da monarquia, o chapéu de pontas [...], a barba [...]”[610]. Nenhuma imagem deste retrato de Borel foi registrada e o quadro se perdeu. Pela descrição de Jal, é possível detectar semelhanças com uma charge anônima, intitulada *Un Bousingot*, publicada no jornal *Le Figaro*, em 22 de fevereiro de 1833. Considerando a representação de Pétrus Borel neste

[609] *Opus cit.*, p. 37-38.
“[...] Gérard de Nerval [...] n’a jamais dépassé une limite moyenne assez restreinte, n’a point fait sa trouée dans la foule et a sombré de bonne heure. [...]”.
[610] JAL, Auguste. *Salon de 1833*. Paris: Gosselin, 1833, p. 86.
“[...] le gilet rouge, l’habit aux larges revers pointus, les gants couleur sang royaliste, le chapeau pointu [...], la barbe [...]”.

retrato, “nota-se que a dissolução do Pequeno Cenáculo, por volta de 1833, aproximara o licantropo dos jovens artistas que não temiam se apresentar como *bousingots*”[611].

Reprodução 23
Un Bousingot (1833)
Charge anônima

[611] DUMONT, Francis. *Nerval et les Bousingots*. Paris: La Table Ronde, 1958, p. 151.
“[...] il apparaît que la dislocation du Petit Cénacle avait rapproché, vers la fin de 1833, le lycanthrope des jeunes artistes qui ne craignaient pas de s’afficher comme bousingots”.

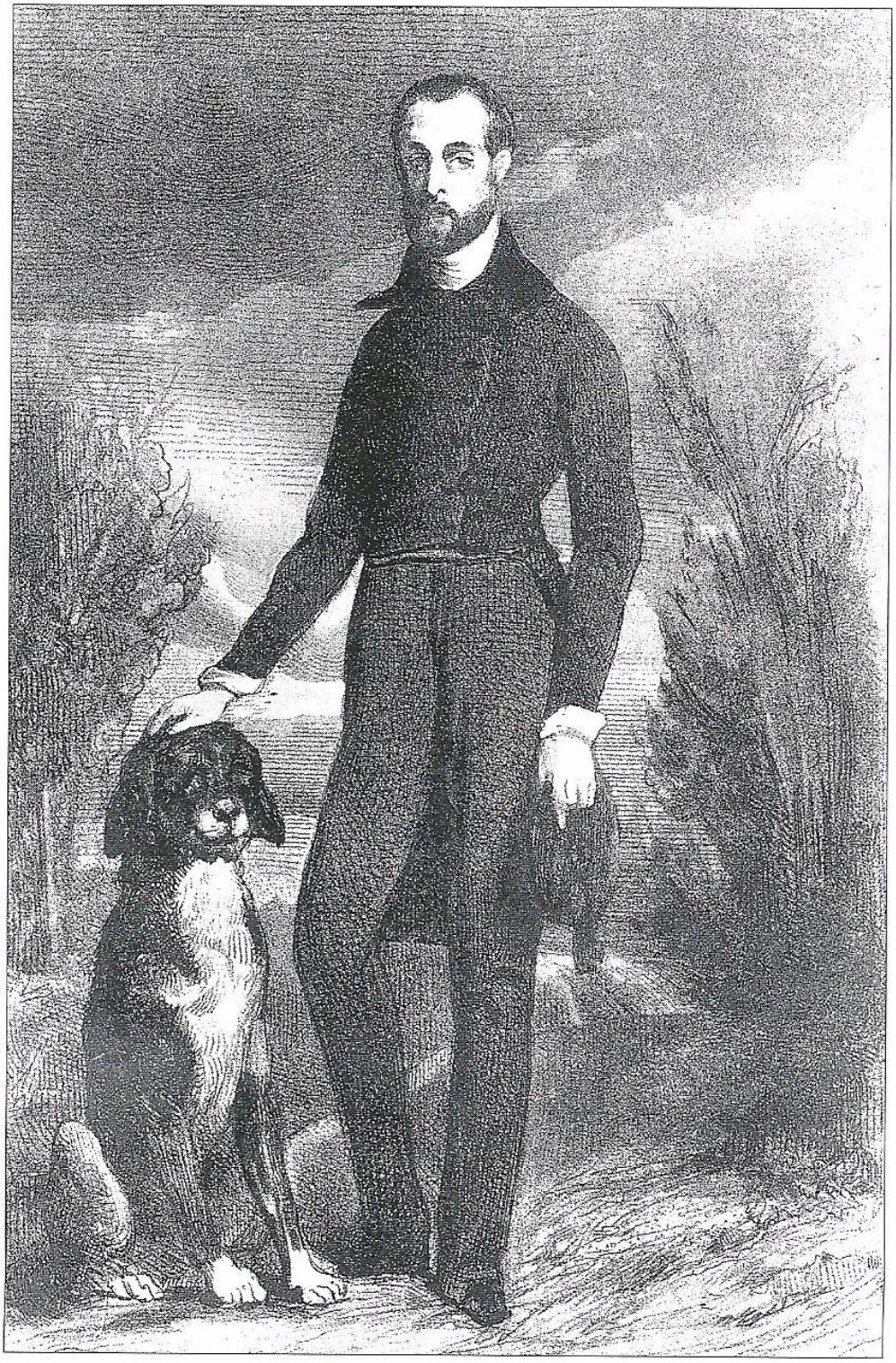
Em seguida, Pétrus Borel dedica-se à tradução de *Robinson Crusoé*, publicada em 1835-1836, e atua como colaborador de periódicos, como *L'Artiste* e o refinado e comedido *Journal des demoiselles*, incompatível com a *postura* de um autor que confessara sua licantropia misantrópica e construíra seu suicídio fictício. Estas investidas de Borel, no intuito de reformular seus traços *posturais* e dar continuidade à sua carreira literária fracassam, uma vez que o horizonte de recepção de suas produções permanece rigidamente formatado pela *postura jeune-France* e licantrópica. Nesse contexto, o autoexílio do escritor, em 1836, para retomar a composição de *Madame Putiphar* adquire plena significação, constituindo uma ousada e relevante estratégia de reconversão da *postura autoral*. Nas cartas enviadas ao amigo O'Neddy, Borel descreve a precariedade de suas instalações no Baizil, o estado de desgaste de suas roupas de camponês e qualifica a região como um brejo inóspito e mal cheiroso. O recolhimento de Borel nesta localidade miserável e a descrição minuciosa das adversidades enfrentadas apontam que a estratégia do autor consiste em converter a *postura* inicial, sarcástica e violenta, em uma *postura* fundada no infortúnio e na melancolia, que prefigura o *ethos* do poeta maldito. Pascal Brissette[612] é o autor do estudo mais recente e completo do mito da maldição literária, propondo a reconstituição da trajetória deste mito, em um recorte cronológico que vai da Idade Média ao século XIX. No que concerne à prática literária relacionada ao mito, Brissette restringe a análise ao período de 1760 a 1840, elencando posturas de criação que participam do mito da maldição. Dentre os *topoï* que compõem o mito constam a melancolia, associada à genialidade e à sensibilidade, a pobreza, vinculada à defesa da verdade, e a perseguição, relativa à grandeza. Enfatizando a função da maldição no processo de legitimação cultural, Pascal Brissette apresenta uma série de *exempla* de infortúnio poético, como os poetas miseráveis, Gilbert, Chénier, Malfilâtre[613], e o grande modelo do mito, Jean-Jacques Rousseau. Este personifica o fenômeno de legitimação literária

[612] Cf. BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Les Presses de l'Université de Montréal: 2005.
[613] Cf. SÉCHÉ, Alphonse. *Les « poètes-misère »*. Paris: Louis-Michaud, s.d.

por uma espécie de pobreza voluntária, interpretada em termos de "reforma íntima" e independência intelectual.

Em *Rhapsodies*, Pétrus Borel já apresenta traços desta postura de poeta maldito, ao apresentar-se como "novo Malfilâtre", logo, autorizado a exibir sua pobreza à sociedade burguesa. Pascal Brissette avalia a construção da morte fictícia de Borel, motivada por uma sensibilidade exacerbada e por uma aguda aversão social, como procedimento legítimo dos escritores malditos. Em última instância, o autoexílio de Borel no lamacento Baizil, indiciando sua insubmissão à ordem social, e a exibição de sua miserabilidade remetem diretamente aos traços posturais de *Rousseau*. A formatação desta nova *postura* é complementada discursivamente, visto que, ao narrar a funesta trama de *Madame Putiphar* e descrever o sofrimento dos personagens, Borel alude aos próprios infortúnios, apresentando-se também como vítima de uma Providência tirana ou de um Destino esmagador e, no epílogo do volume, menciona as adversidades enfrentadas para concluir a longa e penosa composição do romance. A nova imagem elaborada por Pétrus Borel é reafirmada na composição de um novo retrato, assinado por Louis Boulanger e exposto no Salão de 1839, logo após a publicação de *Madame Putiphar*. A pintura foi feita em Asnières, onde Borel passa a morar, no início de 1840, devido ao fracasso do romance e à situação de miséria crescente. No quadro de Boulanger, "o poeta (veste) um fraque negro com gola de reversos largos. Sua mão direita segura uma sorte de barrete enfeitado com bolas de fios de lã; sua outra mão repousa sobre a cabeça de um belo terra-nova. Uma tristeza difusa emana de seu olhar"[614]. Este retrato será reproduzido no periódico *L'Artiste*, em uma água-forte de Célestin Nanteuil, para ilustrar, o artigo de Jules Janin sobre o Salão de 1839. Janin elogia os traços do pintor e o acentuado efeito da imagem, mas não cita o nome de Pétrus Borel.

[614] STEINMETZ, Jean-Luc. *Pétrus Borel. Vocation: Poète maudit*. Paris: Fayard, 2002, p. 164. "[...] On y voit le poète vêtu d'un frac noir au col à larges revers. Sa main droite serre une sorte de bonnet à pompon; son autre main repose sur la tête d'un beau terre-neuve. Une tristesse diffuse émane de son regard. [...]".



Reprodução 14
Pétrus Borel e seu cão em Asnières (1839)
Retrato de Louis Boulanger (1806-1867)
Água-forte de Célestin Nanteuil

No entanto, a nova *tomada de posição* de Pétrus Borel e a tentativa de reconfiguração da *postura autoral* malogram, a princípio, devido a dois fatores. O primeiro diz respeito à autovitimização do escritor, gerada pelo investimento excessivo na *postura* inicial. A identidade enunciativa e a *mise en scène* pública de Pétrus Borel permaneceram rigidamente formatadas pelo efeito prescritivo da licantropia como "marca registrada" do autor. O segundo fator concerne ao desgaste dos efeitos do frenesi, visto as mudanças sucessivas no espaço das *tomadas de posição*. *Madame Putiphar* constitui a representação absurda e fatal de um frenesi fora de época. "Já não se admitia mais [...] este século dezoito de Bastilhas, seqüestros, raptos e missas negras. [...] Théophile Gautier e [...] os poetas da Boêmia galante se empenhavam para reabilitar [...] os lambris rococó, as pastorais de Wateau e de Pater"[615]. A crítica proferida por Jules Janin, logo após a publicação de *Madame Putiphar*, finaliza este processo de condenação simbólica e compromete de forma irrevogável a reputação de Borel. Contudo, a análise da *trajetória* de Pétrus Borel conduz à interpretação das estratégias e *tomadas de posição* que o conduziram ao fracasso e à condenação simbólica como *posicionamento* de recusa do sucesso econômico e investimento no *capital de infortúnio*, considerado como traço de distinção. O antagonismo *paratópico* de Borel com relação à dinâmica do *campo do poder* e o *sur place* estético ostentado revelam uma participação singular no processo de formatação e legitimação da máscara enunciativa de poeta maldito. Como sublinha Maxime Prévost,

> deve-se ler (Pétrus Borel) para captar melhor as forças dos campos literário e político ao longo dos anos de 1830, ou seja, para compreender melhor a estratégia que conduz ao fracasso. E, portanto, para compreender melhor o romantismo, sendo constitutiva de seu *ethos* uma certa dose de insucesso. Não se pode imaginar Prometeu feliz, nem Robespierre. Pétrus Borel também não.[616]

---

[615] MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993, p. 109.
"[...] On n'admettait déjà plus [...] ce dix-huitième siècle de Bastilles, de séquestrations, de rapts et de messes noires. Théophile Gautier et [...] les poètes de la Bohème galante, s'efforçaient de remettre en honneur [...] les lambris rococo, les pastorales de Watteau et de Pater [...]".

[616] PRÉVOST, Maxime. "Le républicanisme lycanthrope de Pétrus Borel". In: BEAUDET, Marie-Andrée; BONENFANT, Luc; DAUNAIS, Isabelle (Org.). *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004, p. 149.
"[...] faut-il le lire pour mieux saisir les forces des champs littéraire et politique au cours des années 1830, c'est-à-dire pour mieux comprendre la stratégie qui mène à la défaite. Et, partant, pour mieux comprendre le

A singular contribuição de Pétrus Borel na composição desta espécie de *littératage* será, posteriormente, exaltada pelos surrealistas franceses, que o consagram como representante por excelência do romantismo frenético, elegendo-o também como ancestral do movimento surrealista, em termos de revolta e furor poético. André Breton avalia que, entre os românticos frenéticos de 1830, Pétrus Borel destaca-se como um dos maiores detentores da rara e distintiva "virtude de decepção"[617], associada a uma altiva recusa da glória. Todavia, no estado específico do *campo literário* de 1830, o *capital de infortúnio* acumulado por Borel ainda não concentra valor simbólico significativo. Desse modo, o *leque dos possíveis* existentes se fecha para Borel e, com a reputação irremediavelmente denegrida, o autor não dispõe da autoridade enunciativa requerida para reformular o projeto estético, preencher lacunas estruturais ou filiar-se a novos grupos. Em 1846, Pétrus Borel deixa a França para trabalhar como fiscal de colonização na Argélia, de forma que sua *trajetória* culmina com a exclusão simbólica e factual do *campo literário* francês.

---

romantisme, une certaine dose de ratage étant constitutive de son *éthos*. On ne peut imaginer Prométhée heureux, ni Robespierre. Pétrus Borel non plus."

[617] Cf. BRETON, André. "Pétrus Borel (1809-1859), le bouc émissaire du romantisme". In: ___ *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1988, p. 451-454.

7 CONCLUSÃO

O bizarro epíteto de licantropo que acompanha o nome de Pétrus Borel motivou a escolha deste eclipsado personagem do romantismo francês para dar início à pesquisa de mestrado, sobretudo entre o final do ano 2003 e meados de 2004, na fase de elaboração do pré-projeto de pesquisa, requisito para a inscrição no exame de seleção. Uma vez iniciado o curso de mestrado, em março de 2005, e o desenvolvimento da pesquisa acerca do autor foi possível perceber que este epíteto, considerado a princípio como expressão da excentricidade *jeune-France,* encerra indícios valiosos do *posicionamento enunciativo* de Pétrus Borel e da *posição* assumida no *campo literário*. Borel integra o grupo dos *Jeunes-France* ou *Bousingos*, que investe no coletivismo em defesa à ação das forças hierárquicas do *campo literário* e funda o Pequeno Cenáculo. Considerando-se a identidade coletiva assumida pelos membros da *camaraderie* literária, a licantropia confere um traço distintivo singular e determinante à configuração da *trajetória* de Pétrus Borel.

A obra de Pétrus Borel limita-se a três manifestações significativas: *Rhapsodies* (1831), *Champavert, contes immoraux* (1833) e *Madame Putiphar* (1839). Na pesquisa de mestrado, o conto *Champavert le lycanthrope*, sétima e última narrativa do livro *Champavert*, foi selecionada como *corpus* de análise. A problemática central da pesquisa articulava-se à saturação de metáforas do grotesco, enquanto índice estruturante e estrutural, na composição da *cenografia enunciativa* do conto selecionado. O processo de análise textual desvelou que a metáfora da sociedade como um pântano fétido, presente na epígrafe que precede o conto de Borel, constitui o fio analógico central de *Champavert le lycanthrope*. Esta epígrafe é composta por doze versos do poema *Profession de foi* (1831), escrito por Gérard de Nerval. Concluiu-se, então, que a analogia da sociedade com um pântano cuja superfície seria fervilhante de vegetais e animais em decomposição constitui a “metáfora condutora” do conto

de Pétrus Borel, determinando a formação de “metáforas derivadas”, relativas ao tema grotesco da metamorfose, que tecem o corpo textual e orientam sua legibilidade. A partir dos resultados obtidos na análise textual, a investigação voltou-se para a filiação de Pétrus Borel ao paroxismo estético e à representação do horror peculiares à literatura frenética. Entretanto, o estudo acerca das convenções da literatura frenética e a definição da vertente exacerbada do romantismo francês, apresentados na dissertação de mestrado, foram limitados pela exiguidade de fontes sobre o tema em bibliotecas brasileiras, bem como no acervo digitalizado da Biblioteca Nacional da França (http://gallica.bnf.fr.).

Os questionamentos suscitados na conclusão da pesquisa de mestrado e a defesa da dissertação, em outubro de 2006, orientaram a elaboração do pré-projeto de pesquisa de doutorado, curso iniciado em março de 2007. A problemática inicial da pesquisa de doutorado fundamentou-se nos resultados da análise textual realizada na pesquisa de mestrado. A manifestação da metáfora da sociedade como um charco pútrido, dotada de função estruturante e estrutural, na composição da *cenografia enunciativa* dos outros contos do livro *Champavert* e do romance *Madame Putiphar*, consiste na questão que alavanca a pesquisa de doutorado. Com o desenvolvimento da pesquisa, este problema inicial desencadeou questionamentos referentes à *trajetória* de Pétrus Borel. A problemática central foi desdobrada em indagações concernentes à alteração/manutenção da “metáfora estrutural” nas demais narrativas de Borel, em sua relação com estratégias de mudança/ancoragem de *posicionamento enunciativo* e de *posição* no *campo literário*.

A leitura do romance *Madame Putiphar*, classificado como a produção mais relevante de Pétrus Borel e obra-prima da literatura frenética, permitiu entrever diferenças significativas com relação ao frenesi representado em *Champavert*. No volume de contos imorais, Borel põe em cena um frenesi pessimista e violento, mas aerado pela presença da ironia e pelas tiradas de humor negro. A revolta contra os vícios humanos e as iniquidades sociais se mescla à

pilhéria niilista que caracteriza o perfil enunciativo dos *Jeunes-France*, grupo de jovens românticos franceses de 1830. Em contrapartida, o frenesi representado em *Madame Putiphar* apresenta um tom mais sóbrio e amargo, no qual a representação do horror se fundamenta na verdade histórica, no martírio dos encarcerados e no teatro de sangue proporcionado pela Revolução Francesa. O mal denunciado assume propriedades titânicas e esmagadoras, esterilizando manifestações de revolta e, sobretudo, de irrisão. Tais constatações articularam-se à problemática inicial da pesquisa de doutorado, sustentando-se a hipótese de que a ironia e o humor negro constituiriam indícios textuais delimitadores de duas manifestações distintas do frenesi boreliano.

Finalmente, a filiação insistente de Pétrus Borel ao romantismo frenético, evidenciada pela composição de *Madame Putiphar*, mesmo após o fim da efêmera trajetória do Pequeno Cenáculo, suscitou questionamentos mais amplos, relativos à sede de fracasso de Borel, qualificada como a expressão de um frenesi metafísico, definido como “apetite de maldição”. Passou-se, então, ao levantamento de dados e à elaboração de hipóteses para decodificar o paradoxo que singulariza a *trajetória* de Pétrus Borel, fundamentada na *paratópica* recusa do sucesso econômico. Em uma avaliação comparativa, verificou-se que, ao contrário de seus pares, como Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Alphonse Brot, que, após a dissolução do Pequeno Cenáculo reconvertem o projeto estético e/ou investem na filiação a novos grupos, Pétrus Borel ostenta fidelidade aos paroxismos e subversões do frenesi literário. Com base nesta singularidade da *trajetória* de Borel, sustentou-se a hipótese de que este *sur place* estético exibido pelo autor se articularia a uma estratégia de acúmulo de *capital* de infortúnio, visando uma sorte de consagração simbólica. Neste processo de investigação, foi estruturada a temática que orienta e justifica a presente tese, o estudo sociodiscursivo da *trajetória* de Pétrus Borel no *campo literário* francês do século XIX, em sua relação com manifestações

distintas da prosa frenética representada pelo autor em *Champavert, contes immoraux* e no romance *Madame Putiphar*.

A apresentação e problematização referente ao instrumental teórico-metodológico adotado na pesquisa foram realizadas no segundo capítulo desta tese. O estudo foi desenvolvido com base em uma abordagem sociodiscursiva, à luz da sociologia da arte de Pierre Bourdieu e da Análise do Discurso de Linha Francesa de Dominique Maingueneau. Dentre os conceitos de Bourdieu que orientaram a abordagem teórica desta tese, constam os de *campo literário, posição, tomada de posição* e *trajetória*. A teoria da enunciação literária desenvolvida por Maingueneau, calcada na teoria do *campo literário* de Bourdieu, forneceu conceitos de grande funcionalidade para a análise das obras literárias, bem como para a decodificação do modo de inserção de Pétrus Borel na cena literária romântica. Dentre tais conceitos, destacam-se os de *cenografia enunciativa*, *cena genérica*, *ritos genéticos*, *posicionamento enunciativo* e *paratopia criadora*. A apresentação do instrumental teórico foi finalizada com as definições de metáfora elaboradas por Gérard Genette (1991) e Éric Bordas (2003). Ambos sustentam o potencial sintagmático da metáfora e suas propriedades como *traço estilístico*, recusando a classificação de figura de estilo, reduzida aos limites tropológicos, e defendendo da concepção de analogia capaz de estruturar, por exemplo, um discurso romanesco.

O terceiro capítulo tratou da subida de Pétrus Borel à cena literária do romantismo francês, por ocasião da "batalha" de *Hernani*, em 25 de fevereiro de 1830. Este episódio constituiu a mobilização da juventude romântica da época, colaborando para o sucesso da peça de Victor Hugo, jovem mestre do romantismo, em oposição aos "perucas", defensores do ideário do neoclassicismo. Foi discutida a instrumentalização dos jovens românticos por Victor Hugo, a supremacia ofuscante e esterilizante do mestre, bem como a marginalização dos recrutas do romantismo. Passada a euforia da vitória sobre os "perucas", os pequenos

românticos são vitimizados pelo ostracismo, que limita consideravelmente o horizonte das *tomadas de posição* possíveis no *campo literário*. Em seguida, foi abordada a formação do Pequeno Cenáculo e a polêmica liderança atribuída a Pétrus Borel. A formação do grupo e as práticas de elogio e proteção mútuas típicos da sociabilidade da *camaraderie* literária foram relacionadas ao estado específico do *campo literário*, às vésperas da conquista da autonomia, como expressão da autarquia artística dos *Bousingos*. Elegendo o Pequeno Cenáculo como instância legitimadora das produções do grupo, Borel e seus "companheiros" valorizam exclusivamente o juízo estético dos pares, em detrimento do sucesso editorial de suas obras.

No quarto capítulo foram apresentadas as mudanças políticas ocorridas na França de 1830, tais como a queda de Carlos X, o fracasso da investida republicana nas Três Gloriosas de Julho e a coroação Luís Filipe I, em regime emergencial. As informações acerca da instauração da Monarquia de Julho e das transformações sociais decorrentes do mercantilismo preconizado pelo então chamado "rei burguês" foram seguidas da descrição do desencanto e da revolta do Pequeno Cenáculo, frente a tais mudanças. A *camaraderie* de Borel, simpática aos ideais republicanos, manifesta oposição à economia burguesa do reinado de Luís Filipe I, por meio da exibição escandalosa de práticas boêmias, rituais de orgia, excentricidades de porte e vestimentas. Tal comportamento lhes valerá a denominação de *Bousingots* e de *Jeunes-France*, figurando como alvo de críticas zombeteiras dos redatores do jornal *Le Figaro*. A segunda subseção do capítulo diz respeito à publicação de *Rhapsodies* (1831), volume de poesias de Pétrus Borel, salientando particularidades acerca da composição da *cenografia enunciativa* da obra, como frontispício, vinhetas, epígrafes, etc. Dado que *Rhapsodies* não integra o *corpus* de análise da presente tese, a discussão privilegiou apenas o prefácio da obra. Nessa instância paratextual, o autor empreende um distanciamento de Victor Hugo, exalta o Pequeno Cenáculo como "mentor coletivo" da obra e exibe a confissão de um republicanismo licantrópico, associado a uma feroz reivindicação de liberdade.

O capítulo cinco subdivide-se em três seções, referentes, em ordem de apresentação, ao panorama histórico da literatura frenética e à análise das obras representativas do frenesi boreliano, *Champavert* e *Madame Putiphar*. Na primeira subseção, foi estabelecida uma *mise au point* das divergências teóricas relativas à definição e ao balizamento cronológico da literatura frenética. Assim, a filiação estética do frenesi literário ao romance gótico inglês foi problematizada, principalmente, à luz dos estudos de Anthony Glinoer, que remetem a tradição francesa do frenesi ao início do século XVI, com o desenvolvimento das *Histoires tragiques* e do gênero conhecido como "*canard*". A segunda subseção consiste na análise dos contos imorais de Pétrus Borel. Foram apresentados os traços constitutivos da *cenografia enunciativa* do volume, bem peculiaridades referentes à sua recepção. A descrição do frenesi representado em *Champavert* contou com esclarecimentos acerca da manifestação da ironia romântica, do humor negro e da filiação à estética sadiana. Na última subseção do capítulo, foi empreendida a análise de *Madame Putiphar*, estabelecendo-se as alterações na estratégia de legitimação do frenesi, em comparação com aquele representado em *Champavert*. Além das diferenças referentes à composição da *cenografia enunciativa*, como a manifestação da ironia trágica, os *ritos genéticos* que particularizam a produção destas obras confirmaram a hipótese de mudança de *posicionamento enunciativo* do autor e legitimaram a delimitação de manifestações distintas do frenesi boreliano.

Finalmente, no capítulo seis desta tese foi desenvolvida a análise das metáforas do grotesco que estruturam a prosa frenética de Pétrus Borel, passando-se, em seguida, à discussão concernente à *trajetória* do autor no *campo literário*. O resultado da análise textual confirmou que a metáfora da sociedade como um pântano fétido constitui a analogia estruturante e estrutural das obras representativas da prosa frenética de Borel. Todavia, constata-se que, em *Madame Putiphar*, romance cuja trama se passa no século XVIII, durante o reinado de Luís XV, Borel empreende uma expressiva alteração na configuração da

"metáfora condutora" da narrativa. A sociedade é apresentada como um pântano/charco de águas enganosamente puras, de superfície cristalina, mas com lama condensada no fundo. A Revolução Francesa é comparada à vara da virtude de Deus, agitando as águas deste pântano e fazendo emergir a podridão social do Antigo Regime. Assim, ao passo que, em *Champavert*, livro que tem por objetivo desvelar o "escândalo do Mal", manifesta-se um frenesi agressivo e aerado de fortes nuances de ironia romântica e de humor negro, em *Madame Putiphar* há um frenesi pessimista e desesperado, através do qual Borel põe em cena a própria lógica do simulacro, maquiando a denúncia dos opróbrios sociais em uma enunciação mais sóbria e refinada. Apesar destas mudanças na estratégia de apresentação da "metáfora condutora" das narrativas, que reafirmam a mudança de *posicionamento* do autor, pode-se sustentar que a metáfora nervaliana da sociedade como um charco pútrido constitui a matriz analógica da prosa frenética de Pétrus Borel. Na segunda subseção do capítulo, a fidelidade de Borel aos postulados da literatura frenética foi problematizada enquanto índice da singularidade de sua *trajetória*. Ao contrário de seus pares que, após a dissolução do Pequeno Cenáculo, recusam as convenções do frenesi e investem na reformulação do projeto estético, Borel retoma a composição de *Madame Putiphar*, apesar do fracasso de seus primeiros investimentos no gênero, e ostenta um *sur place* estético. À luz do conceito de *postura autoral*, desenvolvido por Jérôme Meizoz, tal procedimento de Borel foi analisado em termos de *mise en scène* da identidade enunciativa elaborada e da *posição* reivindicada no *campo literário*. Destacou-se, então, o componente midiático e as estratégias de representações autorais na dinâmica de *lutas simbólicas* que estrutura esse *campo*. Constatou-se que a estratégia de legitimação empreendida por Borel vincula-se à composição do *ethos* de poeta maldito *avant la lettre*, apresentando uma espécie de *capital de infortúnio* como traço distintivo. Todavia, a rígida formatação da *postura* inicial do autor, fundamentada em um bizarro e exacerbado republicanismo licantrópico, compromete a reconversão dos traços *posturais*, delineando-se,

então, o processo de condenação simbólica de Pétrus Borel. A partida de Borel para a Argélia, em 1846, deixando, definitivamente, o *campo literário* francês, evidencia a neutralização de suas estratégias pelos valores estéticos e econômicos dominantes naquele estado preciso do *campo*. Confirmando o *ethos* de poeta maldito, pária incompreendido e sacrificado por seus contemporâneos, Pétrus Borel receberá consagração tardia, quando redescoberto por Charles Baudelaire, pelos surrealistas franceses, bem como pelas investidas de reabilitação, ainda duvidosas, realizadas por seus primeiros biógrafos.

A conclusão do trabalho de pesquisa e da discussão apresentados nesta tese aponta para um complexo de caminhos "possíveis" a seguir, cortados por atalhos e, até mesmo, passagens subterrâneas nebulosas, originados, paradoxalmente, pelo espaço dos "impossíveis" que marcou a subida de Pétrus Borel ao *campo literário* de 1830. Caminhos como o trabalho de Pétrus Borel como fundador e diretor de periódicos, a análise das obras inéditas deixadas pelo autor, a relação entre frenesi e descrições picturais, ou entre o frenesi e a arquitetura gótica, sobretudo considerando-se a formação de arquiteto de Pétrus Borel, permanecem pouco explorados. Caminhos marginais e instigantes que conduzem a uma reavaliação do panorama romântico francês.

8 REFERÊNCIAS

De Pétrus Borel:

BOREL, Pétrus. *Rhapsodies*. Paris: Levavasseur, 1832. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

_____ .*Champavert, contes immoraux*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 2002.

_____. *Champavert: contos imorais*. Ed. José Domingos Morais. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. *Madame Putiphar*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Paris: Phébus, 1999.

_____. *Écrits drolatiques*. Ed. de Jean-Luc Steinmetz. Jaignes: La Chasse au Snark, 2002.

_____. "Exposition, Galerie Colbert. Au bénéfice des indigens". In: *La Liberté. Journal des arts*, n° 1, 1832, p. 30-32.

_____. "Bruit que ces messieurs font courir". In: *La Liberté. Journal des Arts,* 2, 1832, p. 6-10.

_____. "Fourberies de Scapin". In: *La Liberté. Journal des Arts,* 3, septembre 1832, p. 13-16.

_____. "Suite des Fourberies de Scapin". In: *La Liberté. Journal des Arts*, 7, septembre 1832, p. 109-112.

_____. "Poésie de l'Institut. Hermann et Ketty. Scène lyrique". In: *La Liberté. Journal des Arts*, 9, octobre 1832, p. 139-141.

_____. "Les pressentiments, medianoche". In: *Album de la mode,* 1833, p. 313-342.

_____. "Compte rendu de *Quand j'étais jeune, souvenirs d'un vieux*, par P.L. Jacob". In: *L'Artiste*, V, 1833, p. 165-167. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. "*Le Balcon de L'Opéra*, par Joseph d'Ortigue". In: *L'Artiste*, V, 1833, p. 199-201. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2007.

_____ . "Des artistes penseurs et des artistes creux". In: *L'Artiste*, V, 1833, p. 253-259. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2005.

_____. "Compte rendu des *Mémoires d'um médecin* par le docteur Harrisson, membre de plusieurs sociétés savantes, traduits de l'anglais". In: *L'Artiste*, V, 1833, p. 284-285. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Notice biographique sur Edmund Kean, tragédien anglais”. In: *L’Artiste*, V, 1833, p. 302-306 e p. 314-317. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “*Histoire des anciennes villes de France* par Ludovic Vitet, inspecteur général des monuments historiques de France”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 39-42. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Du mouvement en architecture”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 74-78. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Louis XII – François Ier – La Renaissance. Josquin Desprès”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 98-102 e p. 109-113. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Œuvre complète de Flaxman, gravée au trait par Réveil”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 209-210. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Compte rendu des *Études des passions appliquées aux beaux-arts*, par J.-B. Delestre”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 224-225. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “*La Vierge et l’Enfant Jésus* d’après André Salario, gravure de M. Giraud”. In: *L’Artiste*, VI, 1833, p. 309. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Jérôme Chassebœuf”. In: *L’Artiste*, VII, série 1, 1834, p. 102-106 e p. 114-117. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2007.

_____. “Anne de Bretagne”. In: *Le Livre de Beauté, souvenirs historiques*. Paris: L. Janet, 1834, p. 149-163.

_____. “Vendrapérou”. In: *Journal des demoiselles*, II, 5, 15 juin 1834, p. 145-147.

_____. “Promenade en Espagne”. Catalogne». In: *Journal des demoiselles*, III, 1, 15 février 1835, p. 1-5.

_____. “Janiquette”. In: *La Presse*, IV, 23 et 24 juillet 1839.

_____. “Yariko”. In: *L’Artiste*, IV, 1839, p. 71-74. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2007.

_____. “Le Croque-mort”. In: *Les français peints par eux-mêmes*. Paris: L. Curmer, t. 2, 1840, p. 122-133. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2008.

_____. “Le Gniaffe”. In: *Les français peints par eux-mêmes*. Paris: L. Curmer, t. 4, 1841, p. 373-385. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2008.

_____. “Miss Hazel”. In: *L’Artiste*, III, t. I, 13, 1842, p. 201-204; 14, p. 219-222; 15, p. 235-238. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “La nonne de Penaranda”. In: *Revue de Paris*, t. I, juin 1842, p. 242-258. (Nova publicação em 1981, na revista *Plein Chant*, n° 1, p. 31-50, com um posfácio de Jean-Luc Steinmetz).

_____. “Gottfried Wolfgang”. In: *Troisième Cahier de Vulturne*. Paris: 1941 (1843). Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2007.

_____. “Le trésor de la caverne d’Arcueil”. In: *Revue de Paris*, t. XVI, avril 1843, p. 221-251 et p. 301-329.

_____. “Beaux-arts et théâtres ; Karel Dujardin”. In: *Satan*, dimanche 11 février 1844.

_____. “Epithalame”. In: *Satan*, jeudi 15 février 1844.

_____. “De M. Ponroi et de sa tragédie, chapitre unique”. In: *Satan*, jeudi 22 février 1844.

_____. “Eloi, eloi, lamma sabachtani”. In: *Satan*, dimanche 3 mars 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. Introduction”. In: *Satan*, dimanche 17 mars 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. I: École californienne. MM. Chassériau et Lehmann”. In: *Satan*, dimanche 24 mars 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. II: Encore l’école californienne”. In: *Satan*, dimanche 31 mars 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. III: Paysage. M. Louis Français”. In: *Satan*, dimanche 7 avril 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. IV: Paysage historique”. In: *Satan*, dimanche 21 avril 1844.

_____. “Beaux-arts. Salon. V: Saint-Hilarion, par M. Papety. Un paysage quelconque par M. Corot. Une vue de Fontainebleau par M. Constant Troyon”. In: *Satan*, dimanche 26 mai 1844.

_____. “25 août – 30 septembre – 9 octobre” (suite de trois sonnets). In: *L’Artiste*, III, t. V, 12, 24 mai 1844, p. 187. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “M. Thiers et l’histoire de l’Empire”. In: *Le Corsaire-Satan*, 21 septembre 1844.

_____. “Pompes funèbres. Vous êtes prié d’assister au service, convoi et enterrement de la conversation. De profundis”. In: *Le Corsaire-Satan*, 26 septembre 1844.

_____. “Hermaphrodisme et travestissements littéraires”. In: *Le Corsaire-Satan*, 5 octobre 1844.

_____. “Le Vert-galant”. In: *L’Artiste*, IV, t. II, 6, 6 octobre 1844, p. 82-86. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008

_____. “Des amis et commis de M. Guizot; de M. Thiers, et comme quoi la reine d’Angleterre a eu l’honneur de dîner avec le fils d’un helvétien venu tout exprès d’Amiens pour être suisse”. In: *Le Corsaire-Satan*, 19 octobre 1844.

_____. “Le prêche en musique. Meyerbeer, Spontini et Vestris”. In: *Le Corsaire-Satan*, 22 octobre 1844.

_____. “De la chaussure chez les anciens et chez les modernes”. In: *L’Artiste*, IV, t. II, 16, 15 décembre 1844, p. 241-243 e t. II, 18, 29 décembre 1844, p. 273-275. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008

_____. “Mab Ivin de Roscof”. In: *La Pandore*, 1ère année, 12, 1er avril, 15 avril et 1er mai 1845.

_____. “Sur l’amour”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 2, 11 mai 1845, p. 29-30. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Le général Marceau et Clémence Isaure”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 4, 25 mai 1845, p. 56-57. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “De la pantoufle”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 9, 29 juin 1845, p. 141-142. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Philologie humoristique”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 3, 27 juillet 1845, p. 40-42. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Pierre Bayle”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 5, 10 août 1845, p. 95-97. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Rêveries ethnologiques”. In: *L’Artiste*, IV, t. IV, 12, 28 septembre 1845, p. 203-205. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Le fou du roi de Suède”. In: *Le Visage Vert. Revue de Littérature*, n° 4, février 1998, p. 19-41. (Texto publicado em dezembro de 1845/janeiro de 1846, no jornal *Le Commerce*).

_____. “Alger et son avenir littéraire”. In: *L’Artiste*, IV, t. V, 4, 1846, p. 57-59. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

_____. “Sur l’art”. In: *L’Artiste*, IV, t. V, 11, 1846, p. 173. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

Sobre Pétrus Borel:

ARNOULT, J. “La poésie de Pétrus Borel le Lycanthrope”. In: *Le Disque vert*. Bruxelles: t. IV, juin 1935, p. 329-340 et juillet 1935, p. 425-432.

ASSELINEAU, Charles. “Pétrus Borel”. In: ___ *Bibliographie romantique*. 2e éd. Paris: Libraire-Éditeur, 1872, p. 43-58.

AUDIN, Jean-Louis. “Pétrus Borel l’algérien”. In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 74-80.

BAUDELAIRE, Charles. “Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains (XXXV-Pétrus Borel)”. In: ___ . *L’art romantique*. Paris: Garnier-Flammarion, 1968, p. 327-330.

BÉNICHOU, Paul. “Pétrus Borel”. In: *Le Sacre de l’écrivain. 1750-1830*. 2e éd. Paris: José Corti, 1985, p. 435-439.

_____. “Jeune-France et Bousingots, essai de mise au point”. In: *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1971, p. 439-462.

BOURGEOIS, René. “Pétrus Borel”. In: ___ *L’ironie romantique*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 65-83.

BRETON, André. “Pétrus Borel”. In: ___ *Anthologie de l’humour noir*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972, p. 101-109.

_____ . “Pétrus Borel (1809-1859), le bouc émissaire du romantisme”. In: ___ *Œuvres complètes*, Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. I, 1988, p. 451-454.

BROMBERT, Victor. “Pétrus Borel et les prisons noires”. In: ___. *La Prison romantique. Essai sur l’imaginaire*. Paris: Corti, 1975, p. 53-66.

BRUYR, José. “Les figures effacées: Pétrus Borel”. In: *Le Figaro*, supplément littéraire du 21 mai 1927. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

BUREAU, Allyre. “Champavert le Lycanthrope, par Pétrus Borel”. In: *La Réforme industrielle ou le Phalanstère*. Paris: le Phalanstère, t. 2, n. 39, (28 de fevereiro), 1834, p. 117. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2007.

CHAMPFLEURY. “Pétrus Borel”. In : ___ *Les vignettes romantiques: histoire de la littérature et de l’art, 1825-1840*. Paris: Dentu, 1883, p. 146-155. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

_____. “Bug-Jargal”. In: ___. *Les excentriques*. Paris: M. Lévy frères, 1856, p.322-332. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2008.

CLANCIER, Georges-Emmanuel. “Pétrus Borel ou le “génie manqué”. In: *Panorama de la poésie française de Chénier à Baudelaire*. Paris: Seghers, 1963, p. 226-237.

CLARETIE, Jules. *Pétrus Borel le Lycanthrope. Sa vie, ses écrits, sa correspondance. Poésies et documents inédits*. Paris: Pincebourde, 1865. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

_____. “Préface”. In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: L. Willem, 2 vol., 1877-1878, p. IX-XXII.

CONS, Louis. “Pétrus Borel: pourquoi le lycanthrope?”. In: *The Romanic Review*, XXIII, 4, 1932, p. 321-323. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

DAHAN, Jacques-Remi. “Pétrus Borel et la Biliothèque royale”. In: *Cahiers du Centre d’Études des Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, 1993, n. 2, p. 48-58.
DESESSARTS, Alfred. “Compte rendu de *Champavert*”. In: *La France littéraire*, février 1833, p.432-433.

DIAZ, José-Luiz. “*Artistes dans le coeur, Brigands de la pensée, Lazzaroni de l’intelligence*: le scénario auctorial des Jeune-France”. In: *Textuel*, n. 22, 1989, p. 67-81.

DIDIER, Béatrice. “*Madame Putiphar* roman sadien?”. In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Régine Deforges, Coll. « La Bibliothèque noire », 1972, p. VII-XX.

DRUMONT, Édouard. “Les Chrétienneries de Pétrus Borel”. In: *La France juive: essai d’histoire contemporaine*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 43e éd., vol. I, 1886, p. 356-357. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

ESSARTS, Emmanuel des. *Les Voyages de l’esprit*. Paris: E. Maillet, 1869, p. 125-132.

ÉLUARD, Paul. “L’intelligence révolutionnaire: Pétrus Borel le Lycanthrope (1809-1859)”. In: ___ *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. II, 1968, p. 807-809.

FRANCE, Anatole. *La vie littéraire*. Paris: Calmann-Lévy, vol. 2, sd, p. 259-261. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: julho de 2007.

FRYCER, Jaroslav. “L’espace mythique de *Madame Putiphar*”. In: *Cahiers du Centre d’Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, Université Masaryk, Brno, n. 4, 1994, p. 27-39.

GAUTHIER, Vicky. *La subversion en tout genre: étude des contes immoraux de Pétrus Borel*. Mémoire de maîtrise présenté à l’Université du Québec à Chicoutimi, juin 2009.

HOUSSAYE, Arsène. “Pétrus Borel”. In: ___. *Les confessions: souvenir d’un demi-siècle. 1830-1850*. Paris: Dentu, t. I, 1885-1891, p. 358-360. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: julho de 2006.

JANIN, Jules. “Madame Putiphar”. In: *Journal des Débats*, de 5 de junho de 1839.

KERLOUÉGAN, François. “*Madame Putiphar* de Pétrus Borel: historicisation du corps et incarnation de l’histoire”. In: ROULIN, Jean-Marie (Org.). *Corps, littérature, société (1789-1900*). Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2005, p. 191-200.

KRIESER, Jules (pseudônimo de Francis Dumont). “Pétrus Borel”. In: ___. *Les Ascendances romantiques du surnaturalisme contemporain*. Paris: R. Foulon, 1942, p. 41-59.

KYLOUŠEK, Petr. “Les bousingos-une révolution de la poésie? La versification chez Pétrus Borel et Philothée O’Neddy”. In: FRYČER, Jaroslav et KIRSCH, Fritz Peter (Org.). *Le romantisme frénétique*. Brno-Wein: Faculté des Lettres de l’Université Masaryk, avril 1993, p. 43-60.

LACROIX, Paul. “Compte rendu de *Champavert*”. In: *Revue de Paris*, 1, 1833, t. XLVIII, p. 144-145.

LAVIRON, Gabriel. *Champavert, contes immoraux, par Pétrus Borel, le lycanthrope*. In: *L’Artiste*, p. 67-68, 1833. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2005.

LELEUX, Armand. “Souvenirs d’artistes”. In: *Bibliothèque universelle et Revue Suisse*, n. 91-93, juillet-septembre 1886, p. 95. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2008.

LENIENT, Camille. “Le second cénacle (1831-1837). L’école des Bousingots. Gérard de Nerval-Pétrus Borel-Philothée O’Neddy”. In: *Revue politique et littéraire*, 12 avril 1884, p. 464-470. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

LEROY-TERQUEM, Mélanie. “Les soldats inconnus de la bataille romantique”. In: *@nalyses. Revue de critique et de théorie littéraire*. Portrait de l’homme de lettres en héros, Collectifs, Écrivains héroïques du XIX^{e} siècle, 2006. Disponível em: http://www.revue-analyses.org. Acesso em: julho de 2007.

LIMA, Fernanda Almeida. *Uma estética frenética em Champavert le lycanthrope de Pétrus Borel; metáfora e grotesco*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2006. Mestrado em Letras Neolatinas.

LOUANDRE, Charles et BOURGUELOT, Félix. “Pétrus Borel”. In: *La Littérature française contemporaine*, t. II. Paris: Félix Daguin, 1846, p. 355-356. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

MARC, Daniel. “Pétrus Borel le bousingo”. In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 81-93.

MARIE, Aristide. *Pétrus Borel, le lycanthrope. Sa vie et son œuvre*. Genève: Slatkine, 1993 (1922).

MAUBLANC, Jean-Daniel. *Éphémères*. La Pipe d’écume, II, 1940.

_____. *Surréalisme romantique (bousingotisme et lycanthropie)*. Paris: 1934.

MENDÈS, Catulle. “Pétrus Borel”. In: *Le mouvement poétique français de 1867 à 1900*. Paris: E. Fasquelle, 1903, p. 37. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

MILNER, Max. “Les *Cahiers du Sud* ont-ils inventé les “petits romantiques?”. In: *Romantisme*, n. 59, 1988, p. 83-90.

_____. “Compte rendu de la réédition de *Madame Putiphar*. In: *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1974, p. 516-517.

_____. “Romantisme et surréalisme: la redécouverte des petits romantiques”. In: *Cahiers du XX^e siècle*, 4, 1975, p. 33-47.

MONSELET, Charles. “Pétrus Borel”. In: ___ *La Lorgnette littéraire. Dictionnaire des grands et des petits auteurs de mon temps*. Paris: Poulet-Malssis et De Broise, 1857, p.26. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

MONTIFAUD, Marc de. (Pseudônimo de Marie-Amélie Chartroule de Montifaud). “Le Camp des Tartares. Pétrus Borel”. In: *Les Romantiques*. Paris: A. Reiff, 1878, p. 175-198. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

PARRAN, Auguste. *Romantiques. Éditions originales, vignettes, documents inédits ou peu connus. Pétrus Borel, Alexandre Dumas*. Impr. J. Martin, 1881.

PASTOUREAU, Henri. “Pétrus Borel”. *Paru*, avril 1950, p. 72-74.

PAULE, Richard. “Pétrus Borel, le croque-mots”. In: *34/44*, n. 10-11, automne 1982, p. 43-55.

PRAZ, Mario. “Pétrus Borel”. In: ___ *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle: le romantisme noir*. Trad. Constance Thompson Pasquali. Paris: Gallimard, “collec. Tel”, 1998, p 132-137.

PRESCOTT SMITH, Francis. “Um conte fantastique chez Irving, Borel et Dumas père”. In: *Revue de Littérature comparée*, 1938, p. 334-346.

PRÉVOST, Maxime. “Le républicanisme lycanthrope de Pétrus Borel”. In: BEAUDET, Marie-Andrée; BONENFANT, Luc; DAUNAIS, Isabelle (Org.). *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004, p. 137-151.

REYNAUD, Jean. “Rhapsodies, par M. Pétrus Borel”. In: *Revue encyclopédique*, t. LII, nov. 1831, p.427-431.

ROSSIGNOT, Olivier. *Pétrus Borel, l’écriture du mal*. Thèse sous la direction de Michel Crouzet. Paris IV-Sorbonne, 2 vol., 2000.

ROUFF, Marcel. “Perruques et Bousingots. 1827-1927”. In: *Mercure de France*, t. CXCVIII, n. 701, 38^e année, 1^er septembre 1927, p. 257-287. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

SARAS, K. “Discours pictural et frénésie romantique chez Pétrus Borel”. In: *Cahiers du Centre d’Études de Tendances Marginales dans le Romantisme Français*, n. 3, 1993, p. 21-30.

SIMONELLI, Jacques. *Pour un blason du Lycanthrope*. Bonaguil: La Barbacane, 1997.

_____(Org). *Lettres d’Algérie à son frère André*. Bonaguil: La Barbacane, 1998.

STEINMETZ, Jean-Luc. “Les Malheurs du récit”. In: BOREL, Pétrus. *Madame Putiphar*. Paris: Regine Deforges, Coll. « La Bibliothèque noire », 1972, p. 379-441.

_____.“Notice sur Borel”. In: *Histoire littéraire de la France*. Éd. Sociales, t. III, 1977, p. 106-109.

_____. “L’Ouïe du nom”. In: *Littérature*, n. 33, février 1979, p. 86-99.

_____. “Balzac et Pétrus Borel”. In: *L’Année balzacienne*, 1982, p. 63-76.

_____.“La vérité sur Madame Putiphar. Gothique et Histoire”. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle*, n. 659, Le roman gothique, mars 1984, p. 112-123.

_____. “Baudelaire et Pétrus Borel (Reconaissance du malheur)”. In: *Du romantisme au surnaturalisme, hommage à Claude Pichois*. Neuchâtel: La Baconnière, 1985, p. 137-146.

_____. “L’écriture homicide”. In: BOREL, Pétrus. *Champavert, contes immoraux*. Paris: Chemin Vert, 1985, p. VII-XXV.

_____. *Pétrus Borel-vocation, poète maudit*. Paris: Fayard, 2002.

_____. “Pour en finir avec les petits romantiques”. In: *Revue d’Histoire Littéraire de la France*, vol. 105, n. 4, 2005, p. 891-912.

_____. “Quatre hantises (sur les lieux de la Bohème)”. In: *Romantisme*, vol 18, n. 59, 1988, p. 59-69. Disponível em: http://www.persee.fr. Acesso em: outubro de 2008.

THOMAS, Catherine. “Les Petits romantiques et le rococo: éloge du mauvais goût”. In: *Romantisme*, n. 123, 2004, p. 21-40.

TONDEUR, Claire-Lise. “Pétrus Borel: l’univers carcéral de *Madame Putiphar*”. In: *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 12, n. 4 & vol. 13, n. 1, 1984, p. 70-80.

TZARA, Tristan. “Les bousingos comme phénomène social”. In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 56-61.

VICAIRE, Georges. “Pétrus Borel”. In: ___. *Manuel de l’amateur de livres du XIX^e^ siècle. 1801-1893*. Paris: A. Rouquette, t. I, 1894, p. 862-869. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: junho de 2008.

VISAN, Tancrède de. “Notes sur Pétrus Borel”. In: *Mercure de France*, t. LXXXIV, n. 308, 16 avril 1910, p. 757-759. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

ZIELONKA, Anthony. “Les préfaces, prologues et manifestes des “Petits Romantiques”. In: *Romantisme*, n. 59, 1988, p. 71-90.

Instrumental teórico:

AMOSSY, Ruth e MAINGUENEAU, Dominique (orgs.). *L’analyse du discours dans les études littéraires*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2004.

BORDAS, Éric. *Les chemins de la métaphore*. Paris: PUF, 2003.

BOURDIEU, Pierre. “Champ intellectuel et projet créateur”. In: *Les Temps Modernes*, n. 246, 1966, p. 865-906.

_____. *Choses dites*. Paris: Minuit, 1987.

_____. “Le champ littéraire”. In: *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n. 89, septembre 1991, p. 04-46.

_____ . *Les règles de l’art ; genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

_____. “Pour une science des œuvres”. In: ___ *Raisons pratiques ; sur la théorie de l’action*. Paris: Seuil, 1994, p. 61-97.

_____. *As regras da arte*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª ed., 2005.

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. Trad. Fabiana Komesu. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2008.

DUBOIS, Jacques. *L’institution de la littérature*. Bruxelles: Labor, 2005.

GENETTE, Gérard. “Métonymie chez Proust”. In: ___ *Figures III*. Paris: Seuil, 1972, p. 41-63.

_____ . “Style et signification”. In: ___ *Fiction et diction*. Paris: Seuil, 1991, p. 95-151.

GLINOER, Anthony. “Enfances du champ littéraire français: à propos de l’époque romantique”. In: DUBOIS, Jacques ; DURAND, Pascal ; WINKIN, Yves (Org.). *Le symbolique et le social*. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu. Actes du Colloque de Cerisy-La-Salle. Les Editions de l’Université de Liège, 2005, p.127-139.

JURT, Joseph. “De Lanson à teoria do campo literário”. In: *Tempo social*, vol. 16, n° 1, junho de 2004, p. 29-59.

_____. “L’apport de la théorie du champ aux études littéraires”. In: PINTO, Louis, SAPIRO, Gisèle et CHAMPAGNE, Patrick. *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard, 2004, p. 255-277.

MAINGUENEAU, D. e COSSUTA, F. “L’analyse des discours constituants”. In: *Langages*, 117, mars 1995, p. 112-125.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. 2ª ed. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Le contexte de l’œuvre littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

_____ . *Pragmática para o discurso literário*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____ . *Linguistique pour le texte littéraire*. 4e. éd. Paris: Nathan, 2003.

_____ . *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

_____ . *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *Cenas da enunciação*. Organização de Sírio Possenti e Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

_____. "Champ discursif et positionnement". In: CHIRON, Pierre et CLAUDON, Francis (Org). *Constitution du champ littéraire: limites, intersections, déplacements*. Paris: L'Harmattan, 2008, p.433-443.

_____. "Auteur et image d'auteur en Analyse du Discours". In: *Argumentation et Analyse du Discours* (En ligne), n. 3, 2009, 16 p. Disponível em :http://aad.revues.org. Acesso em: outubro de 2009.

MEIZOZ, Jérôme. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève: Slatkine, 2007.

_____. *L'Œil sociologue et la littérature*. Genève: Slatkine, 2004.

_____. "Ce que l'on fait dire au silence: posture, *ethos* et image d'auteur". In: *Argumentation et Analyse du Discours* (En ligne), n. 3, 2009, 10 p. Disponível em: http://aad.revues.org. Acesso em: outubro de 2009.

ORLANDI, Eni. *Análise de Discurso. Princípios & Procedimentos*. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain. "A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire". In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 49e année, n. 2, 1994, p. 395-406.

SAPIRO, Gisèle. "Elementos para uma história do processo de autonomização; o exemplo do campo literário francês". Trad. de Sergio Miceli e Evania Guilhon. In: *Tempo Social* (*on line*), vol. 16, n. 1, São Paulo, 2004, p. 93-105. Disponível em: http://www.scielo.br Acesso em: junho de 2010.

VIALA, Alain. «Eléments de sociopoétique». In: VIALA, Alain et MOLINIÉ, Georges. *Approches de la réception. Sociopoétique et semiostylistique de Le Clézio*. Paris: PUF, 1993, 139-220.

Bibliografia de apoio:

ALLEMANN, Beda. "De l'ironie en tant que principe littéraire". In: *Poétique*, n. 36, novembre 1978, p. 385-398.

AMOSSY, Ruth. *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Trad. de Dilson Ferreira da Cruz, Fabiana Komesu e Sírio Possenti. São Paulo: Contexto, 2005.

ANASTOPOULOS, Françoise Susini et ROUART, Marie-France (Org). *Le grotesque dans la littérature des XIX^e^ et XX^e^ siècles*. Presses Universitaires de Nancy, 2008.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2ª ed., 2005.

ASSE, Eugène. *Les Petits romantiques*. Paris: Leclerc, 1900.

BACRY, Patrick. *Les figures de style*. Paris: Belin, 1992.

BAILBÉ, Joseph-Marc. *Jules Janin et son temps*. Paris: PUF, Publications de l'Université de Rouen, 1974.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

_____ . *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

BATAILLE, Georges. *Les larmes d'Éros*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1971.

_____ . *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957.

_____. *A literatura e o mal*. Trad. de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATALHA. Maria Cristina. "A importância de Hoffmann na cena romântica francesa". In: *Alea*. Rio de Janeiro, vol. 5, n. 2, julho/dezembro 2003. Disponível em: http://www.scielo.br. Acesso em: julho de 2007.

BEHLER, Ernst. *Ironie et modernité*. Paris: PUF, 1997.

BÉNICHOU, Paul. *Le sacre de l'écrivain. 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. 2^e^ éd. Paris: José Corti, 1985.

_____. "Jeune-France et Bousingots. Essai de mise au point". In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, mai-juin 1971, p. 439-462.

BÉRALDI, Henri. *Les graveurs du XIX^e^ siècle*. Paris: L. Conquet, 1892. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

BERNARD-GRIFFITHS, Simone & SGARD, Jean. *Mélodrames et romans noirs. 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000.

BERNARD-GRIFFITHS, S., GLAUDES, P., VIBERT, B. (ed). *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e^ siècle*. Paris: Champion, 2006.

BERTHIER, Patrick. “Un (mélo)drame romantique exemplaire: La Nonne sanglante (1835)”. In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs. 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 365-379.

BOURGEOIS, René. “Du poète ironique à l’ironie poétique”. In: *Littératures*, n. 33, 1995, p. 49-63.

BRISSETTE, Pascal. *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*. Montréal : Les presses Universitaires de Montréal, 2005.

BUSSIÈRE, François. “Le roman de la violence et son esthétique”. In: *Europe*, n. 542, juin 1974, p. 31-50.

BYRON. *The complete works of Lord Byron*. With a biographical and critical notice by J. M. Lake, Esq. Paris: Didot, vol. III, 1835.

Cahier de l’Herne, n. 34, novembre 1978, *Le romantisme noir*.

CASTEX, Pierre-Georges. “Frénésie romantique”. In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits romantiques Français, 1949, p. 29-46.

_____. *Horizons romantiques*. Paris: José Corti, 1983.

CATHARINA, Pedro Paulo. *Quadros literários fin-de-siècle*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras / UFRJ, 2005.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira e MELLO, Celina Maria Moreira de (Org). *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

CHARBONNEL, Nanine et KLEIBER, Georges (Org.). *La métaphore entre philosophie et rhétorique*. Paris: PUF, 1999.

CHARPENTIER DE COSSIGNY, Joseph-François. *La Bastille dévoilée, ou Recueil de pièces authentiques pour servir à son histoire*. Paris: Desenne, 1789.

CHARTIER, Roger. *Les origines culturelles de la Révolution Française*. Paris: Seuil, 1990.

COPPÉE, François. “La Bataille d’*Hernani*”. In: *Œuvres de François Coppée*. Paris: A. Lemerre, Vol. Théâtre 1879-1881, s.d., p.53-58. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

CORBIN, Alain. *Le miasme et la jonquille*. Paris: Flammarion, 2008.

CUSSET, Catherine. *Les romanciers du plaisir*. Paris: Honoré Champion, 1998.

DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos e outros episódios da história cultural francesa*. 6ª ed. Trad. Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
_____. *Boemia literária e revolução: o submundo das Letras no Antigo Regime*. Trad. Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____ . *Os best-sellers proibidos da França pré-revolucionária*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Trad. Pétrus Borel. Paris: F. Borel et A. Varenne, 1836. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: setembro de 2005.

DE LATOUCHE, Henri. "De la camaraderie littéraire". In: *Revue de Paris*, t. VII, 1829, p. 102-110.

DE MULDER, Caroline. "L'homme au scalpel: la figure de l'anatomiste dans le roman terrifiant du XIX^{e} siècle". In: *Neophilologus*, vol. 92, n. 03, 2008, p. 409-416.

DENIS, Ferdinand Jean. "Notice sur le matelot Selkirk, sur Saint Hyacinthe, sur l'île de Juan-Fernandez, sur les Caraïbes et les Puelches". In: DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoé*. Trad. Pétrus Borel. Paris: F. Borel et A. Varenne, 1836, p. I-XV. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: setembro de 2005.

DIAZ, José-Luis. "Lamartine et le poète mourant". In: *Romantisme*, n. 67, 1990, p. 47-58.

_____. « Le dandysme littéraire après 1830, ou la badine et le parapluie ». In: *Romantisme*, vol 21, n. 72, 1991, p. 31-47. Disponível em: http://www.persee.fr. Acesso em: outubro de 2008.

_____. "*Vous êtes des noms propres!* Avatars du nom d'auteur après 1830". In: LÉONARD, Martine et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (Org.). *Le texte et le nom. Montréal*: Éd. XYZ, « Coll. Documents », 1996, p. 155-167.

_____. *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Paris: Honoré Champion, 2007.

_____. "*Nous tous, enfants perdus de cet âge critique*: la *génération de 1830* par elle-même". In: *Revue Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 13-28.

DOZO, Björn-Olav et GLINOER, Anthony. "Génération, cénacle, mouvance: essai de sociologie quantitative des Jeunes-France". In: *Les Cahiers du XIX^{e} siècle*, n. III-IV, 2008-2009, p. 37-60.

DU CAMP, Maxime. *Théophile Gautier*. Paris: Hachette, 1924.

DUCHET, Claude. "L'image de Sade à l'époque romantique". In: *Actes du Colloque Sade d'Aix-en-Provence* (19-20 février 1966). Paris: Armand Colin, 1968, p. 219-240.

_____. "Aspects et fonctions de la parodie chez les petits romantiques". In: *Le singe à la porte, vers une théorie de la parodie*. New York-Bern-Frankfurt: Peter Lang, 1984, p. 135-142.

DUMAS, Alexandre. *Mes mémoires*. Paris: Michel Lévy, t., 7, 1863.
DUMONT, Francis. *Nerval et les Bousingots*. Paris: La Table Ronde, 1958.

ESTÈVE, Edmond. *Byron et le romantisme français: essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850*. Paris: Hachette, 1907. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

FABRE, Jean. "Sade et le roman noir". In: *Actes du Colloque* 19-20 février 1966, Aix-en Provence. (Centre aixois d'études et de recherches sur le XVIII^{e} siècle). Paris: Armand Colin, 1968, p. 253-278.

FOUCAULT, Michel. "La bibliothèque fantastique". In: ___ DEBRAY-GENETTE, R. & alii. *Travail de Flaubert*. Paris: Seuil, 1983.

FRAISSE, Luc.(dir.) *Pour une esthétique de la littérature mineure*. Colloque « Littérature majeure, littérature mineure ». Strasbourg, 16-18 janvier 1997. Paris: Champion, « Champion Varia », 2000.

FREUD, Sigmund. "Sobre o sonho". In: *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, sd. CD-ROM.

FRIEDEMANN, Joe. "De Melmoth à Gwynplaine: Aspects du rire noir romantique". In: *Littératures*, n. 22, 1990, p. 65-81.

FRYČER, Jaroslav. "La prose frénétique dans la littérature française". In: *Studia Minora Facultatis Philosophicæ Universitatis Brunensis*, n. LII, Brno, 1990, p. 9-22. Disponível em: www.phil.muni.cz. Acesso em: outubro de 2007.

FRYCER, Jaroslav et KIRSH, Peter Fritz (Org). *Le Romantisme frénétique*. Brno: Filozoficka fakulta Masarykovy university, 1993.

GAUTIER, Théophile. *Albertus, ou l'âme et le péché. Légende théologique*. Paris: Paulin 1833.

_____. *Les Grotesques*. Paris: M. Levy, 1859.

_____ . *Histoire du romantisme*. Paris: Charpentier et Cie, Libraires Éd., 1874.

_____. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier et Cie, t. II, 1890.

_____ . *Les Jeunes-France. Romans goguenards*. Paris: Charpentier, 1880, p. 1-2. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

"Dossier du *Figaro*". In: GAUTIER, Théophile. *Les Jeunes-France. Romans goguenards*. Paris: Ed. des Autres, 1979, s.n.

GILBERT, Nicolas-Joseph-Laurent. *Œuvres de Gilbert*. Précédées d'une notice historique par Charles Nodier. Paris: Garnier frères, s.d. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

GLINOER, Anthony."La difficulté d'être du petit cénacle romantique". In: *Lieux Littéraires*. Revue du Centre d'études romantiques et dix-neuviémistes, n. 2, 2000, p. 397-418.

_____. “Charles Nodier « Majordome des romantiques » et le roman frénétique”. In: BEAUDET, Marie-Andrée ; BONENFANT, Luc ; DAUNAIS, Isabelle (Org.). *Les oubliés du romantisme*. Québec: Nota Bene, 2004, p. 171-183.

_____. “Le complexe Jeune-France”. In: Bulletin de la société Théophile Gautier, n. 27, 2005, p. 161-176.

_____. *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*. Genève: Droz, 2008.

_____. *La littérature frénétique*. Paris: PUF, 2009.

_____.“L’orgie bohème”. In: *Contextes*, n. 6, septembre 2009, 12 p. Disponível em: http://contextes.revue.org. Acesso em: março de 2010.

_____. “Y a-t-il eu une ‘identité collective’ du romantisme de 1830?”. In: *Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 29-40.

GLINOER, Anthony et LAISNEY, Vincent. “Le cénacle à l’épreuve du roman”. In: *Tangence*, n. 80, 2006, p. 19-40. Disponível em: www.erudit.org. Acesso em: janeiro de 2009.

GOULEMOT, Jean Marie et OSTER, Daniel. *Gens de Lettres, écrivains et bohèmes*. Paris: Minerve, 1992.

GRAULLE, Christophe. *André Breton et l’humour noir: une révolte supérieure de l’esprit*. Paris: L’Harmattan, 2000.

GREVISSE, Maurice. *Le bon usage;* grammaire française. 12 ed. Paris – Louvain-la-Neuve: Duculot, 1986.

GROUPE µ. *Rhétorique générale*. Paris: Seuil, 1982.

GUSDORF, Georges. *Le romantisme*. Paris: Payot, 2 vol., 1993.

HAMON, Philippe. *Du descriptif*. Paris: Hachette, 1991.

_____ . *L’Ironie littéraire. Essai sur les formes de l’écriture oblique*. Paris: Hachette, 1996.

_____ . “Le *topos* de l’atelier”. In: DEMORIS, René (Org.). *L’artiste en représentation*. Actes du colloque Paris III-Bologne organisé par le Centre de Recherches Littérature et Arts visuels (Université de la Sorbonne Nouvelle), 16-17 avril 1991. Paris: Desjonquères, 1993, p. 125-144.

HARTLAND, R.W. *W. Scott et le roman “frénétique”*. Paris,1928.

HAVET, Ernest. *Notice sur Philothée O’Neddy*. Paris: G. Charpentier, 1877.

HEINE, Maurice. “Sade et le roman noir” (1933). In: ___. *Le marquis de Sade*. Paris: Gallimard, 1950, p. 3-26.

HOFFMANN, L.-F. *Le Nègre romantique*. Paris: Payot, 1973.

HOOG, Armand. “La révolte métaphysique et réligieuse des petits romantiques”. In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 13-28.

HOUSSAYE, Arsène. *Les confessions. Souvenirs d’un demi-siècle. 1830-1880*. Paris: Dentu, t. I, 1885.

HUGO, Victor. *Les Feuilles d’Automne et Les Chants du Crépuscule*. Paris: J. Hetzel, 1868.

_____. *Œuvres complètes de Victor Hugo. Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie*. Paris: J. Hetzel, t. II, 1880-1926.

_____.“La préface de *Cromwell*”. Paris: Flammarion, 1968.

_____. “Sur Walter Scott”. In: *Œuvres complètes*. Paris: R. Laffont, 1985, p. 146-151. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

_____. “Sur Lord Byron”. In: *Œuvres complètes*. Paris: R. Laffont, 1985, p. 155-160. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

HUSARSKI, Vaslav. *Le style romantique*. Paris: Trianon, 1931.

IEHL, Dominique. *Le Grotesque*. Paris: PUF, 1997.

JAL, Auguste. *Salon de 1833*. Paris: Gosselin, 1833.

JANIN, Jules. “Le marquis de Sade”. In: *Revue de Paris*, t. XI, le 30 novembre 1834, p. 321-360. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2010.

JAKOBSON, Roman. “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia”. In: ___. *Linguística e comunicação*. 23ª ed. Trad. de IzidoroBlikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.

JASINSKI, René. *Les années romantiques de Théophile Gautier*. Paris: Vuibert, 1929.

JEANNERET, Michel. *Perpetuum Mobile. Métamorphoses des corps et des œuvres de Vinci à Montaigne*. Paris: Macula, sd.

JOLIBERT, Bernard. *La commedia dell’arte et son influence en France du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*. Paris: L’Harmattan, 1999.

JULIEN, Adolphe. *Le Romantisme et l’éditeur Renduel*. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1897.

KARR, Alphonse. *Le livre de bord: souvenirs, portraits, notes au crayon*. Paris: Calman Lévy, t. III, 1880. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2010.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.

KILLEN, Alice M. *Le roman terrifiant ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1884*. Genève: Slatkine, 2000.

LA FONTAINE. *Œuvres complètes*. *Fables, contes et nouvelles*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1991.

LABRACHERIE, Pierre. *La vie quotidienne de la bohème littéraire au XIX^e^ siècle*. Paris: Hachette, 1967.

LACASSIN, Francis. "Quand les statues saignaient du nez". In: *Romans terrifiants* (Anthologie). Paris: Robert Laffont, 1984, p. I-XIV.

LAFORGUE, Pierre. *Romanticoco. Fantaisie, chimère et mélancolie (1830-1860)*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vincennes, « L'immaginaire du texte », 2001.

_____. *1830. Romantisme et histoire*. Saint-Pierre-du-Mont: Eurédit, 2001.

LAKOFF, George & JOHNSON, Mark. *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Trad. Michel de Fornel en collaboration avec Jean-Jacques Lecercle. Paris: Minuit, 1985.

LARDANCHET, Henri. *Les enfants perdus du romantisme*. Paris: Perrin & Cie, 1905.

LE BRUN, Annie. *Les Châteaux de la subversion*. Paris: Pauvert-Garnier, 1982.

LÉVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais, 1714-1824*. Toulouse: Elspic, 1968.

_____."Le roman gothique, genre anglais". In: *Europe, revue littéraire mensuelle*. Numéro sur le roman gothique, 62^e^ année, n. 659, mars 1984, p. 5-13.

_____."Mélodrame et carnaval ou les contre-codes du roman noir". In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs. 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 299-310.

Linguistique et sémiologie, n. 2. "L'ironie". Presses Universitaires de Lyon, 1978.

LINS, Ronaldo Lima. *Violência e literatura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

LIOUVILLE, Matthieu. *Les rires de la poésie romantique (1830-1856)*. Thèse soutenue à l'Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2005. Disponível em: http://documents.univ-lille3.fr. Acesso em: julho de 2007.

LOUVEL, Liliane. *Texte Image. Images à lire, textes à voir*. Presses Universitaires de Rennes, 2002.

LUND, Hans Peter. "Frénésie et littérature marginale chez Nodier". In: *Cahiers du Centre d'Etudes des Tendances Marginales dans le Romantisme Français* (Université Masaryk, Brno), n. 5, 1994, p. 3-13.

MAIGRON, Louis. *Le roman historique à l'époque romantique: essai sur l'influence de Walter Scott*. Paris: H. Champion, 1912. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

_____. *Le romantisme et la mode*. Paris: H. Champion, 1911. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

_____. *Le romantisme et les mœurs: essai d'étude historique et sociale*. Paris: H. Champion, 1910. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2008.

MARCANDIER-COLLARD, Christine. *Crimes de sang et scènes capitales. Essai sur l'esthétique romantique de la violence*. Paris: PUF, 1998.

MRMONTEL, Jean-François. *Contes Moraux*. Paris: Bureau des éditeurs, t. I, 1829.

MARSAN, Jules. *Bohème romantique*. Toulouse: Éd. des Cahiers Libres, 1929.

_____. *La Bataille romantique*. Genève: Slatkine reprints, 1ère série, 1912.

MATORÉ, Georges. "Les notions d'art et d'artiste à l'époque romantique". In: *Revue des Sciences Humaines*, Faculté des Lettres de l'Université de Lille, 1951, p. 120-136.

MATURIN, Charles Robert. *Bertram ou le Château de Saint-Aldobrand*. Traduite librement de l'anglais du Rév. R. C. Maturin, par MM. Taylor et CH. Nodier. Paris: Gide et Ladvocat, 1821.

MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*. Paris: José Corti, 1963.

MAUSSION, J.A. "De la blague parisienne". In: *Paris ou Le Livre des Cent-et-un*. Paris: Ladvocat, t. 12, 1831-1834, p. 243-253. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2008.

MELLIER, Denis. *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*. Paris: Honoré Champion, « Bibliothèque de líttérature générale et comparée », 1999.

MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura. Ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade Letras/UFRJ, 2004.

_____ . "L'Artiste: contexto e ethos romântico". In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino e GAVAZZI, Sigrid. *Texto e Discurso. Mídia, Literatura e Ensino*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2003, p. 153-164.

_____ . "Por um novo olhar sobre um saber antigo. O estatuto do clássico no espaço-histórico romântico francês". In: *Calíope 14*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006, p. 39-56.

MELLO, Celina Maria Moreira de & CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (Org). *Crítica e movimentos estéticos. Configurações discursivas do campo literário*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MICHELET, Jules. *Histoire de la Révolution*. Paris: Alphonse Lemerre, t. I, 1888. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em julho de 2008.

MILNER, Max. "Les débuts du 'genre frénétique' en France (1815-1822)". In: ___ *Le diable dans la littérature française. De Cazotte à Baudelaire. 1772-1861*. Paris: José Corti, t. I, 1960, p. 249-281.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 12 ed. rev. e ampl., 2004.

MOREL, Philippe. *Les grotesques*. Paris: Flammarion, 2001.

MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 4e éd. Paris : PUF, 1989.

NERVAL, Gérard de. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", t. I, 1993.

NODIER, Charles. *Tristes, ou Mélange tiré des tablettes d'un suicide*. Paris: Demonville, 1806.

_____. "Du genre romantique". In: HUGO, Abel (Org). *Tablettes romantiques*. Paris: Persan, 1823, p. 6-14. Disponível em: http://books.google.com.br

O'NEDDY, Philothée. *Feu et Flamme*. Paris: Dondey-Dupré, 1833. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: julho de 2008.

_____.*Lettre inédite de Philothée O'Neddy, auteur de* Feu et Flamme*, sur le groupe littéraire romantique dit des Bousingos*. Paris: Rouquette, 1875, p. 7-16. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2006.

PEZARD, Émilie. "L'ivresse comme rêve frénétique dans *Ivre et mort*". In: *Revue Flaubert*, n. 6, 2006. Disponível em: http://flaubert.univ-rouen.fr. Acesso em: junho de 2007.

PIXÉRÉCOURT, G. de. "Le Mélodrame". In: *Paris, ou Le Livre des Cent-et-un*, t. VI. Paris: Ladvocat, 1832, p. 319-352. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: abril de 2008.

PLAUTO. *Théâtre de Plaute. Amphitryon-L'Asinaire*. Trad. et notes par J.Naudet. Paris: C.L.F. Panckoucke, t. I, 1831.

PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 3ª ed., revista por Olgária Chaim Feres Matos, 2008.

QUEFFELEC, Lise. "Le lecteur du roman comme lectrice: stratégies romanesques et stratégies critiques sous la Monarchie de Juillet". In: *Romantisme*, n. 53, 1986, p. 9-21.

RICŒUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

RIEBEN, Pierre-André. "Les illusions du 'cauchemar': Nodier, *Smarra ou les démons de la nuit*". In: ___ *Délires romantiques. Musset-Nodier-Gautier-Hugo*. Paris: José Corti, 1989, p. 55-90.

RIFFATERRE, Michel. “La métaphore filée dans la poésie surréaliste”. In: *Langue Française*, vol. 3, n. 1, 1969, p. 51. Disponível em: www.persee.fr; Acesso em junho de 2008.

ROBERT, Paul-Louis. *La Bataille romantique*. Rouen: Imprimerie Léon Gy-Albert Lainé, 1921.

ROSELLO, Mireille. *L’humour noir selon André Breton*. Paris: Corti, 1987.

ROUDAUT, Jean. “Les demeures du roman noir”. In: *Critique*, n. 147-148, 1959, p. 713-736.

ROUSSET, Jean. *La littérature de l’âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: José Corti, 1954.
_____ . *Anthologie de la poésie baroque*. Paris: José Corti, t. I-II, 1988.

SADE. *Justine, ou les malheurs de la vertu*. Paris: Olivier, t.I, 1836, (1792). Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2010.

_____ . “Idée sur les romans”. In: ___. *Les crimes de l’amour*. Bruxelles: Gay et Doucé, 1881, p. 97-135. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: março de 2010.

_____.“Français, encore un effort si vous voulez être républicains”. In: ___ *La philosophie dans le boudoir*. Paris: Gallimard, 1976, p. 187-264.

_____ . *Œuvres*. Paris: Gallimard, “Bibliothèque de la Pléiade”, t. I, 1990.

SAINTE-BEUVE. *Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme*. Paris: Michel Lévy, 1863 (1829).

_____.“Chronique littéraire”. In: *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1833.

_____ .“Quelques vérités sur la situation en littérature”. In: *La Revue des Deux Mondes*, juillet 1843, p. 5-20. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: julho de 2006.

_____.“De la littérature industrielle”. In: ___. *Portraits contemporains*. Paris: Didier, vol. 1, 1855, p. 484-504.

_____. “Sur les *Jeune France*”. In: ___. *Nouveaux Lundis*. Paris: Michel Lévy, t. VI, Appendice, 1866, p. 452-454.

SANGSUE, Daniel. “Vous avez dit excentrique?”. In: *Romantisme*, n. 59, 1988, p. 41-57.

SARDINHA, Tony Berber. *Metáfora*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

SCHOENTJES, Pierre. *Poétique de l’ironie*. Paris: « Coll. Points/Essais Inédits », 2001.

SÉCHÉ, Alphonse. *Les “Poètes-Misère”*. Paris: Louis-Michaud, sd.

SGARD, Jean. “Préface”. In: BERNARD-GRIFFITHS, Simone et SGARD, Jean (Org.). *Mélodrames et romans noirs. 1750-1890*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2000, p. 7-13.

SIMON, Gustave. *Histoire d'une collaboration. Alexandre Dumas et Auguste Maquet*. Paris: Georges Crès et Cie, 1919.

STAROBINSKI, Jean. *1789: os emblemas da razão*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

STEINMETZ, Jean-Luc. *La France frénétique de 1830*. Paris: Phébus, 1978.

_____. "Paul Bénichou et la lecture des petits romantiques". In: Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, vol. 56, n. 1, 2004, p. 277-289.

STENDHAL. *O vermelho e o negro*. Trad. Raquel Prado. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SYLVOS, Françoise. "Faux rires romantiques". In: *Humoresques*, n. 8, 1997, p. 59-68.

THÉRENTY, Marie-Ève. "*Une invasion de jeunes gens sans passé*. Au croisement du paradigme éditorial et de la posture générationnelle." In: *Romantisme*, n. 147, 2010-1, p. 41-54.

THOMAS, Catherine. *Le mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle. 1830-1860*. Paris: Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2003.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. "Dandys et orgies". In: *Romantisme*, vol 27, n. 96, 1997, p. 71-81. Disponível em: http://www.persee.fr. Acesso em: outubro de 2008.

TROUSSON, Raymond (Org). *Romans libertins du XVIII^e siècle*. Paris: Robert Laffont, 1993.

TULARD, Jean; FAYARD, Jean-François; FIERRO, Alfred. *Histoire et dictionnaire de la Révolution Française. 1789-1799*. Paris: Robert Laffont, 1987.

VAN TIEGHEM, Philippe. "Frénétisme et iluminisme pré-romantiques". In: *Les Cahiers du Sud*, n. Les Petits Romantiques Français, 1949, p. 248-253.

VAUDOYER, Jean-Louis. "Une amitié romantique. Gérard de Nerval et Théophile Gautier". In: *La Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1962.

VERLAINE, Paul. *Les poètes maudits*. Paris: Léon Vanier, 1888.

VOVELLE, Michel. *Jacobinos e jacobinismo*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WRIGHT, Thomas. *Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art*. Trad. Octave Sachot. 2^e ed. Paris: Adolphe Delahays, Libraire- Éditeur, 1875. Disponível em: http://gallica.bnf.fr. Acesso em: maio de 2006.

ZOLA, Emile. *L'Œuvre*. Paris: Charpentier et Cie, 1886.